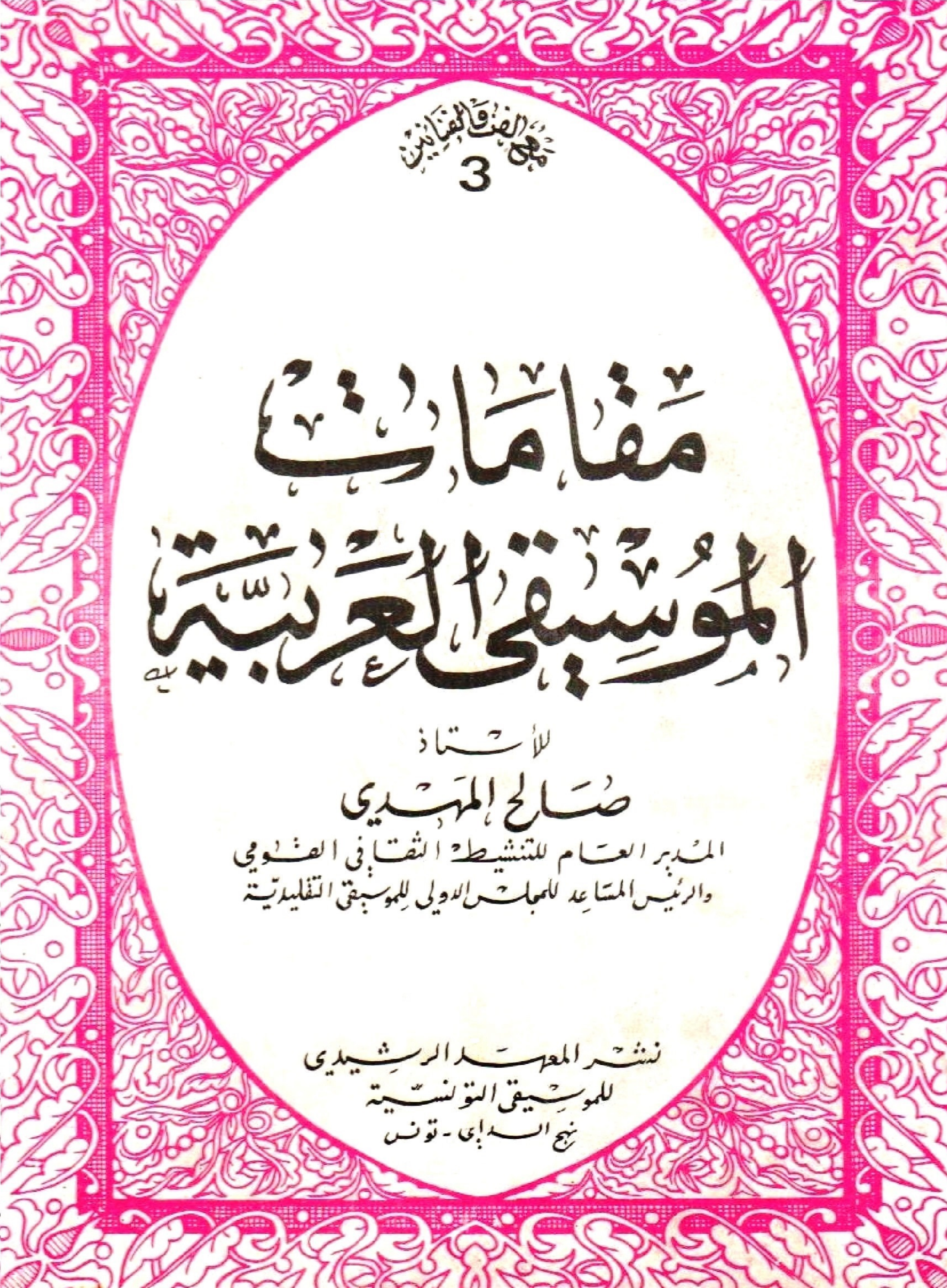


مع الفن والفنانين

3

مقامات الموسيقى العربية

للأستاذ

صالح المهدي

المدير العام للتنشيط الثقافي القومي

والرئيس المساعد للمجلس الدولي للموسيقى التقليدية

نشر المعهد الرشيدي

للموسيقى التونسية

نهج الداي - تونس

انتهى طبع هذا الكتاب
بمطبعة الشركة التونسية لفنون الرسم
20 نهج المنجي سليم - تونس
تحت عدد 82/110 الايداع القانوني 82/3



بعد اصدار الكتابين الأولين من سلسلة «مع الفن والفنانين» اللذين تناولنا بهما حياة وفن شخصيتين من ابرز فنانينا التونسيين (خميس ترنان ـ واحمد الوافي) راينا من الواجب التعجيل بنشر كتب يقدم دراسة ضافية عن المقامات الموسيقية تشمل جميع المدارس العربية والمدارس الآسياوية والافريقية التي تتصل بها حتى نبين مدى اشعاع الثقافة العربية ، ونضع بين يدي الجيـل الصاعد وثيقة فنية هامة تمكنه من توسيع ثقافته ومن الاستفادة مما انجزه السلف لتحقيق انطلاقة جديدة تساهم في تطور موسيقانا العربية .

وبهذا الكتاب نفتح آفاقا جديدة في وجه جميع الموسيقيين العرب لانه يمثل أول دراسة تتناول كل المقامات العربية من الخليـج الى المحيط وتبين الاسمـاء المختلفة المستعملة للمقام الواحد،والخاصية التي يتميز بها ذلكم المقام فيمختلف الاقطار العربية . وهذا الانجاز يمثل الخطوة الضرورية التي تسبق التفكير في توحيد مصطلحات الموسيقى العربية ، ويمكن من جهة اخرى الملحنين العـرب الذين يتوقون الى التجديد من الانتفاع بما هو موجود بتـراث جميـع الاقطـار العربية من درر ونفائس المقامات ، وبذلك نوسع الآفـاق ونجـدد تراكيبنـا العربية قبل الالتجاء الى الثقافات الاجنبية التي قد لا تجد تجاوبـا مع شعبنـا العربي الاصيل .

واذ نشكر الموسيقار الاستاذ صالح المهـدي الذي افـرد المعهـد الرشيـدي بهذه الدراسة القيمة نتـوجه للاساتـذة البـاحثين راجين منهـم الاسهـام في سلسلتنا هذه بما تجود به اقـلامهم من دراسـات تـدعم الثقـافة المـوسيقية العـربية .

والله يوفقنا جميعا والسلام

رئيس المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية

عبد القادر بوسحابة

المقامات الموسيقية العربية

ان كلمة مقام دخلت في الاصطلاح الموسيقي العربي للدلالة على تركيز الجمل الموسيقية على مختلف درجات السلم الموسيقي حتى تحدث تأثيرا معينا على مؤديها ثم على سامعيه ، ولعلها قيست في ذلك على معناها الاصلي في اللغة العربية الذي هو موضع الاقدام أو « المنزلة » وقد اشتهرت الكلمة الاخيرة في المغرب العربي للدلالة على الدرجة الصوتية

ثم تحولت كلمة « مقام » في اغلب البلاد العربية والاسلامية فصارت تستعمل للدلالة على مجموع السلالم الموسيقية التي وضعت لكل منها ابعاد مخصوصة بين مختلف درجاتها لتحدث التأثير المطلوب (وتجمع على مقامات) .

وفي مصر كان الفنانون يطلقون على هذا المعنى كلمة « نغمه » التي حولها بعضهم فصيرها تدل على الدرجة الصوتية ، اما في الجزيرة العربية بما فيها امارات الخليج واليمن فالكلمة المعروفة لهذا المعنى هي « صوت » وهذا هو التعبير القديم الوارد في كتبنا التراثية . وفي المغرب العربي من برقه الى الاندلس فالكلمة المستعملة لهذا الغرض هي « الطبع » فيقال مثلا « طبع الحسين » أو « طبع الحجاز » ولعل استعمال الكلمة الاخيرة فيه اشارة الى ارتباط المقامات الموسيقية بطبائع الانسان الاربعة في التأثير كما بينته كتب العلوم الموسيقية العربية مثل التي لابي يوسف

يعقوب الكندي المتوفى سنة 252 هـ 866م وخاصة منها رسالته التي عنوانها «رسالة في ترتيب النغم الدالة على طبائع الاشخاص العالية وتشابه التاليف» ولابن المنجم المتوفي سنة 300 هـ 912م ولابي نصر الفارابي المتوفى سنة 339هـ950م وخاصة منها كتابه الذي عنوانه « الموسيقى الكبير » ثم التي لرئيس « علي بن سينا » المتوفى سنة 428هـ 1037م الذي ركّز مبدأ التداوى بالموسيقى الذي وقع احياؤه في المدة الاخيرة في اغلب بلدان العالم، ولابن زيله المتوفى سنة 440هـ 1048م ولصفي الدين الارموى الذي ادرك الدولة العباسية وعاش بعد سقوط بغداد وتوفي سنة 693هـ 1294 م ومن اشهر كتبه «الادوار» الذي ترجم للتركية والفارسية والفرنسية واعتمد عليه اغلب من جاء بعده ... وغيرهم .

وتعميما للفائدة نورد ما جاء في رسالة اخوان الصفاء في هذا الموضوع وهو قولهم : « فاذا الفت النغمات في الالحان المشاكلة لها وستعملت تلك الالحان في أوقات الليل والنهار المضادة طبيعتها طبيعة الامراض الغالبة والعلل العارضة سكنتها وكسرت حدتها وخففت عن المريض آلامه لأن الاشياء المتشاكلة في الطباع اذا كثرت واجتمعت قويت افعالها وظهرت تأثيراتها وغلبت اضدادها كما عرف الناس مثل ذلك في الحروب والخصومات وقد تبين بما ذكرنا من حكمة الحكماء الموسيقيين المستعملين لها في المارستانات (1) في الاوقات المضادة لطبيعة الامراض والاعراض والاعلال — هـ كلام اخوان الصفاء .

وقد كان بتونس وقف خاص لاقامة حفل موسيقي غنائي بالمارستان يرجع الى المرحومة الاميره عزيزه عثمانة زوجة ملك تونس « حموده باشا المرادي » .

---

1) جمع مارستان وهو مستشفى الامراض العقلية

وقد الفت اشعار عديدة بالعربية والفارسية والتركية في ربط المقامات الموسيقية بطبائع الانسان نورد منها التي للقضي المرحوم الشيخ عبد الواحد الونشريسي المتوفى بفاس سنة 955هـ 1584م .

طبائع في عالم الكون اربع ففي مثلها اضرب للطبوع مجملا
فأولها السوداء والارض طبعها وبالبرد ثم اليبس قد خصها الملا
وبلغم طبع الماء رطب وبارد وصبع الهوا والحر للدم قد تلا
وصفراء طبع النار يحرق حره لما فيه من يبس بتدبير ذي العلا
فنغمة صوت (الذيل) ثم فروعه يحرك للسوداء خذها مرتلا
(عراق ورمل الذيل) فاصغ للحنه و(رصد) له فارصده ان كنت ذا اعتلا
وللبغلم (الزيدان) ثم (اصبهانه) (حجاز) (زوركند) كما انجلا
و(عشاقه) فاق واختص بالغنا فهي فروع خمسة بعد الولا
و(ماية) حسن حركت لذوى الدما (برصد ورمل والحسين) الذي حلا
وصفراء (للمزموم) فانسب فروعه (غريب الحسين) للطبوع مكملا
وزاد له طبعا (غريب محرر) واصل بلا فرع فلاتك مهملا
وصل وسلّم في ابتدائك...اولا وختما على من للخلائق ارسلا

* * *

وقد تجاوز بعضهم ذلك فجعل لكل وتر من اوتار الآلات الموسيقية ارتباطا معينا باحدى طبائع الانسان .

ويقول في ذلك الشاعر العربي « كشاجم » المتوفى سنة 350هـ 961م :

شدت فجلت اسماعنا بمخفف يحدثها عن سره وتحدثه
مشاكلة اوتاره في طباعها عناصر منها الف الخلق محدثه

للنار منه الزير (1) والارض بمه   وللريح مثناه والماء مثلثه

وكل امرىء تشتاقه منه نغمة   على حسب الطبع الذي منه يبعثه

فكما ضرب يمناها فظلت يسارها   تطوقه طورا وطورا ترعثه (2)

فما برحت حتى ارتني (مخارقا)(3)   يجاوبه في احسن الشدو (عثعثه)(4)

وحتى حسبت البابلين القيا   على لفظها السحر الذي هي تنفثه

* * *

اما في العراق وبلاد فارس فكلمة « مقام » توسع معناها واصبحت تدل على التراث الموسيقي الذي يتسم بصبغة ارتجال الغناء والعزف على مختلف السلالم الموسيقية التقليدية بطرق مضبوطة لدى اهل الصناعة شأنها في ذلك شأن كلمة « المألوف » بتونس وليبيا و « الغرناطي » بالجزائر و « الاندلسي » أو « الآلة » بالمغرب وكذلك « الوصلة » في مصر وسوريا ولبنان و « الفاصل » بتركيا و « الشش مقام » بجمهوريات اسيا الوسطى الاسلامية من الاتحاد السوفياتي وذلك من حيث دلالة الكلمة على جميع التراث التقليدي الموسيقي .

والفرق الوحيد بين المدارس المذكورة هو ان التراث الموسيقي ينفرد بالارتجال في العراق وبلاد فارس وقد يختتم باغان صغيرة تدعى «باستات» (جمع بسته) بينما هو في البلاد الاخرى يجمع المعزوفات الموسيقية المعبر عنها في الكتب القديمة بالموسيقى المحضة والتي ينعتها بعضهم في

---

1) اسماء اوتار العود هي الزير والبم والمثنى والمثلث
2) رعثت المراة اى تقرطت
3) مخارق من اشهر المغنين العباسيين
4) عثعث : مغن اسود اشتهر في نفس العصر

عصرنا الحاضر غلطا بالموسيقى الصامتة ؟ وبين الموشحات والأزجال في قوالب تختلف بين القطر والقطر وكذلك العزف والغناء المرتجلين (استخبارات – تقاسيم – قصائد – مواويل – عروبيات) اللذين تتفاوت نسبهما حسب تقاليد كل قطر .

وقد كنا نظمنا ملتقى موسيقيا سنة 1975 خلال مهرجان مدينة تستور (بالجمهورية التونسية) للموسيقى التقليدية والمألوف كان عنوانه « الموسيقى العربية بين الموصلي وزرياب » شاركت فيه وفود من مختلف البلاد العربية واسبانيا وتأكد فيه ان الموسيقى العربية بدأت بالارتجال وان عليا بن نافع الملقب بزرياب قد تحدى استاذه اسحاق الموصلي بعد خروجه من بغداد واستقراره بالقيروان ثم بقرطبة وذلك ببعثه لمدرسة التلحين المضبوط التي كانت منطلقا لتأسيس مدرسة الموشحات الغنائية التي ازدهرت بالاندلس على يد الوزير الفيلسوف الفنان ابوبكر بن الصائغ المعروف « بابن باجه » المتوفى بالمغرب سنة 533هـ 1138م ، التي امتدت الى المغرب العربي ثم انتقلت الى المشرق الاسلامي مع الطريقة المولوية بمدينة قونيا من الجنوب التركي فحلب ودمشق والقاهرة .

وكلما ازدهرت مدرسة التلحين المضبوط كلما كان ذلك على حساب مدرسة الارتجال لذا نجد اعلى نسبة في الارتجال بمدرسة المقام العراقي واقل نسبة منه في المدرسة المغربية وذلك فيما يسمى « بالبيتان » اللذين لا يتعدى انشادهما الجمل القليلة التي كثيرا ما تعاد هي هي بين المغنين الاماثل .

ومع تطور وسائل الأعلام السمعية البصرية وتسهيل المواصلات تغلبت كلمة « المقام » فصارت تستعمل للدلالة على السلالم الموسيقية المعتمدة في التراث الموسيقي العربي التقليدي وسنتناولها بحول الله مع

التعرض الى اسمائها المختلفة عبر مجموع البلاد العربية ومع مقارنتها بما يوجد منها خارج الوطن العربي تعميما للفائدة لنجعلها لبنة اولى نحو توحيد المصطلحات الفنية بين جميع هذه الاقطار .

وسنجعل لكل مقام سلمه المحلل مع تمرين خاص به يعين الطلاب على تطبيق هذا السلم كما كان يفعله ابرز الفنانين في اجيالنا السابقة وسنورد لكل مقام شاهدا من التراث العربي مرقوما بالنوطة الموسيقية .

اما من يريد التعمق في هذا الفن فنوجهه الى اهم الكتب والمنشورات الموسيقية التي صدرت بمختلف البلاد العربية ليرجع للقطع الواردة بها لتنمية محفوظاته من التراث العربي بالنسبة لكل مقام حتى يركز ملكته الفنية وهو اوفق سبيل لذلك اذلو راجعنا كبار الملحنين والمرتجلين لوجدناهم من اكثر الفنانين حفظا للتراث .

الكتب المعتمدة :

نوجه من يريد التوسع في الحفظ الى مراجعة الشواهد في الكتب الآتية فمن تحصل عليها جميعا كانت له الفائدة الكبرى ومن تحصل على بعضها كانت له الفائدة المعتبرة :

1 — من تونس — التسعة اجزاء من منشورات التراث الموسيقي التونسي التي يمكن طلبها من وزارة الشؤون الثقافية .

2 — من مصر : أ — سلسلة تراثنا الموسيقي في اربعة اجزاء يمكن طلبها من الاستاذ احمد شفيق ابو عوف رئيس اللجنة العليا للموسيقى العربية 52 شارع نجيب الريحاني القاهرة

ب – كتاب المؤتمر الاول للموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة سنة 1932 ويمكن الاطلاع عليه بالمكتبات والمعاهد .

3 – من سوريا – أ – كتاب « من كنوزنا » ويطلب من مؤلفه الاستاذ نديم الدرويش – المالية حلب .

ب – كتاب « السماع عند العرب » في خمسة اجزاء ويطلب من مؤلفه الاستاذ مجدي العقيلي بمزرعة جاده عمر المختار رقم 2 دمشق .

ج – كتاب « مجموعة قطع شرقية » الذي يضم عددا طيبا من البشارف والسماعيات التركية لمؤلفه المرحوم توفيق الصباغ ويمكن الرجوع الى المكتبات والمعاهد للاطلاع عليه .

4 – **من لبنان** : كتاب الموشحات الاندلسية لمؤلفه المرحوم الاستاذ سليم الحلو ويمكن الحصول عليه ن الكتيبات اللبنانية .

5 – **من المغرب** : كتاب المؤتمر الموسيقى لسنة 1969 ويمكن ان يطلب من وزارة الشؤون الثقافية المغربية .

ب – التراث اعربي المغربي للموسيقى

ويطلب من مؤلفه الاستاذ الحاج ادريس بن جلون 15 زنقة أبو علي الفارسي – الدار البيضاء المملكة المغربية .

6 – كتاب « الموسيقى العربية » للبارون ديرلانجي الجزء الخامس منه بالخصوص ويمكن الاطلاع عليه بالمكتبات والمعاهد .

7 – كتاب الموسيقى التركيه TURK MUSIKI NASARI AMELI ويطلب من معهد اسطنبول للموسيقى .

8 ـ أ ـ شرح رديف موسيقي للدكتور مهدي برقشلي ويطلب من « دانشكاه » جامعة طهران .

ب ـ كتب رديف اوازى موسيقى سنتى ايران تأليف محمود كريمي قدم له وعلق عليه محمد تقى مسعوديه ـ ويطلب من جامعة طهران أيضا .

Norther Indian music volume II the main Ragas-alain Danielou UNESCO 1954.

ولسائل ان يستفهم لماذا لم نتعرض الى العدد العديد من الكتب الموسيقية الصادرة بمختلف الاقطار العربية .

ونجيبه حينئذ بأنا لم نذكر سوى الكتب التي اشتملت على قطع من التراث الموسيقى مرقومة بالنوطة أو بينت مقاماتها وأوزانها ليمكن الرجوع اليها .

وقبل الدخول في تفاصيل الموضوع نتعرض الى قضية السلم الموسيقي العربي حتى نزيل من الاذهان الغموض الذي سبح فيه الكثيرون من الباحثين وأجروا فيه تجارب عديدة تتصف بالبدائية بالنسبة لعصرنا الحاضر لاستنادها الى مجرد السمع بالاذن وقد أظهرت الابحاث الحديثة عدم صحة ذلك لما يتعرض اليه الانسان من تكيف لسمعه حسب تأثره الخارجي أو العاطفي .

وقد تأكد ذلك بالتجربة التي أجريت في المؤتمر الأول للموسيقى العربية بالقاهرة حيث أعطيت درجة « لا » (حسني) الصوتية لمجموعة من ألمع عازفي القانون عدلوا عليها الاوتار المقابلة لها من آلاتهم ثم طلب منهم تعديل (دوزنة) جميع اوتار تلكم الآلات ابتداء من الدرجة

التي ضبطوها أولا . واذا بالنتيجة تبرز أن الدوزان (التعديل) كان مختلفا بينهم جميعا وخاصة فيما يتعلق بدرجة « السيكاه » مي (نصف مخفوضه) ولذلك تم الاتفاق في هذا المؤتمر على جعل علامتين جديدتين للعوارض الموسيقية لبيان رفع أو خفض الصوت بربع الدرجة وقد نعت هذا الربع بكونه وهميا ؟ وهكذا بقيت المسألة غير متوت فيها شأنها في ذلك شأن الموسيقى الفارسية التي وضعت لذلك علامتين احداهما للخفض باقل من نصف الدرجة وتسمى « كورون » والاخرى لرفعها بنفس النسبة وتسمى « صوري » .

وقد اصدر الباحث التركي الاستاذ رؤوف يكتابك رسالة في نقد اعمال المؤتمر العربي المذكور وفندها بما هو معمول به في الموسيقى التركية التي تعتبر استمرارا لابحاث المدارس العربية القديمة ابتداء من كتاب « الادوار » لصفي الدين الارموى .

العوارض الموسيقية

وفيما يلي العلامات المستعملة في الموسيقى العربية لربع الدرجة (الموهوم) وفي الموسيقى الفارسية ثم مجموع تجزئات البعد في الموسيقى التركية التقليدية :

أ ـ في الموسيقى العربية :

$\flat$ للخفض بربع البعد (1)

$\sharp$ للرفع بربع البعد

---

(1) البعد هو النسبة الصوتية التي توجد بين درجتين طبيعيتين ما عدا ما بين درجتي مي وفا وكذلك سي و دو فيوجد بين كل منهما نصف البعد فقط

ب – في الموسيقى الفارسية :

للخفض بربع البعد ويسمى « كورون »

للرفع بربع البعد ويسمى « صوري »

ج – في الموسيقى التركية التقليدية :

تسمى « فضله » وتخفض تسع البعد

تسمى « بقيه » وتخفض اربعة اتساع البعد

تسمى « مجنب صغير » وتخفض خمسة اتساع البعد

تسمى « مجنب كبير » وتخفض ثمانية اتساع البعد

تسمى « طنيني » وتخفض بعدا كاملا

تسمى « فضله » وترفع تسع البعد

تسمى « بقيه » وترفع اربعة اتساع البعد

تسمى « مجنب صغير » وترفع خمسة اتساع البعد

تسمى « مجنب كبير » وترفع ثمانية اتساع البعد

تسمى « طنيني » وترفع بعدا كاملا

وهي تعتمد على السماع بواسطة القياس بآلة « الصنومتر »

وبعد الاطلاع على كل ذلك أجريت بحثا علميا لمختلف المقامات العربية اثناء صائفة 1966 بالمركز الموسيقي الامريكي « بانترلوكن » بولاية « مشقن » اعتمدت فيه على الجهاز الالكتروني لهذا المركز وهو من نوع « استروبكون » 6ت3 لما اشتمل عليه من دقة تمكن من التعرف

على ضبط الصوت مع القياس بنسبة تقسم البعد الواحد الى مائة جزء كما يمكن من تحقيق ضبط ذلكم المقياس بطريقة مرئية لا تدع مجالا الشك ذلك ان الجهاز اذا اسمع صوتا معينا يبين دائرة مضيئة كما ان المقياس يبين دائرة اخرى وعند عملية الضبط يكون ذلك باندماج الدائرين بحيث تصبحان دائرة واحدة .

وقد اعتمدت في هذه التجربة على صوت شيخ الفنانين خميّس الترنان بالنسبة للموسيقى التونسية وعلى صوت الموسيقار محمد عبد الوهاب بالنسبة لمصر والمشرق العربي وعلى احمد خليفي المختص بالغناء الصحراوي بالنسبة للجزائر وعلى فرقة للمدائح النبوية المعروفة بالمسمعين بالنسبة للمغرب وقد قصدت عدم الاعتماد على مغني الفرق التقليدية في الجزائر والمغرب لان الكثير من هذه الفرق استوعبت آلات غربية لا تشمل سوى الدرجات الصوتية وانصافها في سلمها بحيث يسيء استعمالها لاكبر عدد من المقامات العربية التي تشمل بين منازلها الصوتية الابعاد الكاملة وانصافها وما هو دون ذلك مثل مقامات « الراست والحسين والسيكاه » وفي الكثير من الفرق اصبحت هذه الآلات المسيئة مثل « البيانو » والقيثارة » و « المندولين » وحتى «الكلارينات » جزء لايتجزأ منها بحيث ان اغلب الفرق التقليدية في المغرب (1) وفي الجزائر اصبحت تؤدي جميع المقامات بالسلم « الدياتونيكي » الغربي المحض وقد جعلها ذلك تتقلص شيئا فشيئا من حضيرة الموسيقى المنتشرة في جميع الأقطار العربية والاسلامية وفي الكثير من الأقطار الأجنبية التي نالها شرف الاتصال بالحضارة الاسلامية ، ومن الغريب ان بعض الباحثين أصبحو يحاولون اقامة الحجة عبثا بان هذه الطريقة

(1) ما عدا فرقة البريهي بفاس .

(التي بثها الاستعمار الغربي وشعورنا بالنقص امام الغالب) مرتبطة باحدى المدارس العربية القديمة ؟... (1)

وقد اسفرت نتيجة البحث الذي اجريته عن رفع او انزال بعض الدراجات بنسبة تتراوح بين ٪ 20 و ٪ 30 و ٪ 40 من البعد الكامل ووضعت لذلك العلامات الآتية لتلكم النسب .

وقد عرضت نتيجة هذا البحث على الندوة العلمية التي نظمها مركز « غوت » الالماني بمدينة بيروت سنة 1968 وشارك فيها العلامة الاستاذ « ماريوس شنيدر » استاذ العلوم الموسيقية بجامعة « كولونيا » الالمانية . ومن تركيا الاستاذ « عدنان سيقون » المؤلف الشهير واستاذ التأليف الموسيقي بمعهده انقره . والاستاذ « روشنكام » عميد الموسقيين التقليديين الاتراك ومن البلاد الفارسية الباحث الاستاذ « خاتشي » اما من الجانب العربي فقد حضر معي عميد الموسيقيين التقليديين بلبنان المرحوم الاستاذ « سليم الحلو » ووافق الجميع على البحث وعلى العلامات الآتي بيانها .

للخفض		للرفع	
لنسبة ٪ 20		لنسبة ٪ 20	
لنسبة ٪ 30		لنسبة ٪ 30	
لنسبة ٪ 40		لنسبة ٪ 40	

كتابة العوارض

من المعلوم لدى أهل الفن ان العوارض تكتب داخل المقياس وحينئذ تسلط على الرقم الموسيقي الذي يليها وامثاله الى نهاية المقياس المرسومة فيه مالم توضع علامة « المانع » (bécarre) لإزالة مفعولها على الرقم الذي يرسم بعد ذلك المانع .

---

(1) يلاحظ ان اغلب فرق الشباب بهذين القطرين رجعت للعزف الصحيح فى الفرق العصرية ذات الطابع الشرقي .

وتكون كتابة العارض أول القطعة أو أول أحد أجزائها وحينئذ لا بد ان تخضع للقاعدة التي تقتضي ترتيبا خاصا بالنسبة « للخافض » وترتيبا آخر بالنسبة للرافع لا مناص من اتباعها ويكون للعارض او لمجموعة العوارض حينئذ مفعولان :

أ ـ التسلط على الرقم الموسيقي الذي يكتب في موقعها في كامل القطعة أو جزئها المعين ولا يقطع ذلك المفعول إلا بالمانع المذكور

ب ـ والمفعول الثاني للعارض أو لمجموعة العوارض الموضوعة أول القطعة هو تحديد السلم الموسيقي للمقام الكبير Majeur أو المقام الصغير Mineur عند الغربيين .

وقد حدد ترتيب العوارض على النحو التالي :

أ ـ الخوافض : سي ـ مي ـ لا ـ ري ـ صول ـ دو ـ فا

ب ـ الروافع : (بعكس ذلك) ـ فا ـ دو ـ صول ـ ري ـ لا ـ مي ـ سي

وقد قام بعض الفنانين العرب امثال المرحوم توفيق الصباغ بكتابة العوارض أول القطعة بدون أي ترتيب كما قاموابالتخليط بين الخوافض والروافع في آن واحد حسبما يقتضيه المقام العربي الذي يكتبونه ؟ .

ورأيي في الامر انا نستمر في كتابة العوارض أول القطع ولكن لا بد لنا من مراعاة الترتيب المعمول به في الموسيقى الغربية بحيث اذا كتبنا خافضا واحدا لا بد ان يكون على مقر (سي) واذا كتبنا خافضين يكونان بالضرورة (سي ومي) وهكذا دواليك ، وذلك لنحفظ القارىء من أي خطأ ، ونجرى ترتيب الخوافض على انصاف الخوافض الخاصة بالموسيقى العربية وترتيب الروافع على انصافها أيضا ـ كما نجيز اختلاط

الخوافض والروافع معا ، وحتى مع الموانع مع التأكيد على احترام ترتيب كل من الخوافض والروافع ، فيمكننا وضع خافضيتين (سي ومي) مع رافع واحد (فا) أول القطعة اذا كانت في مقام الحجاز مثلا كما يمكننا ان نرمز لمقام الحجازكار بمانعين على مجرى (سي ومي) يليهما خافضان على (لا و ري) وفي ذلك مراعاة للترتيب الغربي الاصلي واجتهاد في طريقة تسهيل كتابة الموسيقى العربية .

انــواع المقــامــات

نقسم المقامات الموسيقية العربية التي سنتناولها الى ثلاثة محاور :

1 ـ مقامات تعتمد أجناسا أو عقودا ثلاثية أو رباعية أو خماسية (اي ذات ثلاث أو أربع أو خمس درجات) متتالية وهي تشترك في ذلك مع الموسيقى الفارسية والتركية واليونانية (Tricorde - Tetracorde Pentacorde)

2 ـ مقامات تعتمد السلم الخماسي وتشترك فيه مع الموسيقى الافريقية الزنجية وموسيقى الشرق الاقصى . (Pentatonique)

3 ـ مقامات ادمج فيها النوعان السابقان وهي التي تركزت في الاندلس والمغرب العربي والجزيرة العربية .

وقبل الدخول في دراسة مقامات المحور الاول نتناول دراسة العقود (1) التي سنعتمد عليها اثناء البحث .

أ ـ فالعقود الثلاثية لا تتجاوز :

1 ـ ما يسمى بالعجم ـ وقديما استعملت كلمة « اعجمي » دلالة على ما لم يكن عربيا وفي الاصطلاح تدل على عقد ثلاثي يرتكز

---

(1) نعتها بعضهم بالاجناس ؟

على درجة « سي » المخفوضة التي تسمى بالعجم ايضا ويشتمل على بعد كامل مكرر .

2 — كما يشمل عقد « السيكاه » وهي كلمة اصلها فارسي مركبة من « سا » بمعنى « ثلاثة » « وكاه » اي صوت والمعنى : الدرجة الصوتية الثالثة من السلم الموسيقي الشرقي حرفت فصارت سيكاه وهي تمثل عقدا ثلاثيا يرتكز على درجة « مي » المخفوضه بنسبة ٪ 30 التي تسمى « بالسيكاه » ويشتمل على ٪ 70 أو ٪ 80 من البعد يمكن نعته بثلاثة ارباع البعد تجاوزا مع بعد كامل ، وقد لاحظنا ان خفض درجة المي يكون في تركيا والجزائر والمغرب بنسبة ٪ 20 فقط .

ب — اما العقود الرباعية فهي :

1 — الراست وهو يرتكز على درجة (دو) التي تحمل اسمه ويشتمل على بعد كامل فثلاثة ارباع البعد مكرره .

2 — النهاوند — يرتكز على درجة « الراست » أيضا (دو) ويقابل السلم الصغير Mineur الغربي من حيث اشتماله على بعد كامل يليه نصف البعد ثم بعد كامل .

3 — ألبياتي — يرتكز على درجة « الدوكاه » وهي كلمة فارسية مركبة من دو بمعنى اثنين وكاه بمعنى صوت (ری) ويشمل بين درجاته ثلاثة ارباع البعد مكررة ثم بعدا كاملا .

4 — الحجاز — يرتكز على درجة « الدوكاه » (ری) ويشمل بين درجاته ٪ 60 من البعد ثم ٪ 140 من البعد فنصف البعد .

5 — الصبا — يرتكز على درجة الدوكاه (ری) ويشمل بين درجاته ثلاثة ارباع البعد مكررة ثم نصف البعد .

6 ـ الكردى ـ يرتكز على درجة الدوكاه (رى) ويشمل بين درجاته نصف البعد ثم بعدا كاملا مكررا .

ج ـ اما العقد الخماسي فلنا منه :

1 ـ النواثر (كلمة معناها اثر البعد) الذي يرتكز على درجة « الراست » (دو) ويشمل بين درجاته بعدا كاملا يليه نصف البعد ثم بعدا ونصفا ثم نصف البعد .

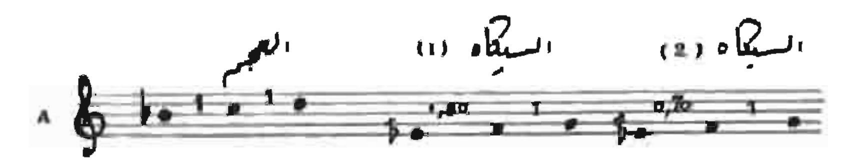
2 ـ الماهور (كلمة فارسية معناها « الهلال») ـ يرتكز على درجة الراست (دو) ويقابل المقام الكبير (Do majeur) الغربي من حيث اشتماله بين درجاته على بعد كامل مكرر يليهما نصف البعد ، فبعد كامل . واذا ما ركز على درجة (فا) سمي (جهاركاه) كلمة معناها الصوت الرابع كما لو ركز على درجة (سي المخفوضه) سمي (عجم عشيران) .

3 ـ الذيل ـ يتركز على درجة الراست (دو) (وهو خاص بالاندلس والمغرب العربي) ويشمل بين درجاته : بعدا كاملا فـ ٪ 80 من البعد ثم ٪ 70 من البعد ثم بعد كاملا .

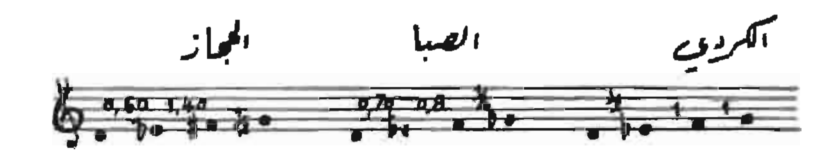
4 ـ العراق (التونسي) والاصبهان (المغربي) يرتكز على درجة الدوكاه (ري) ويشمل بين درجاته : ٪ 80 من البعد فـ ٪ 70 من البعد فبعدين كاملين .

* * *

سلالم مختلف العقود
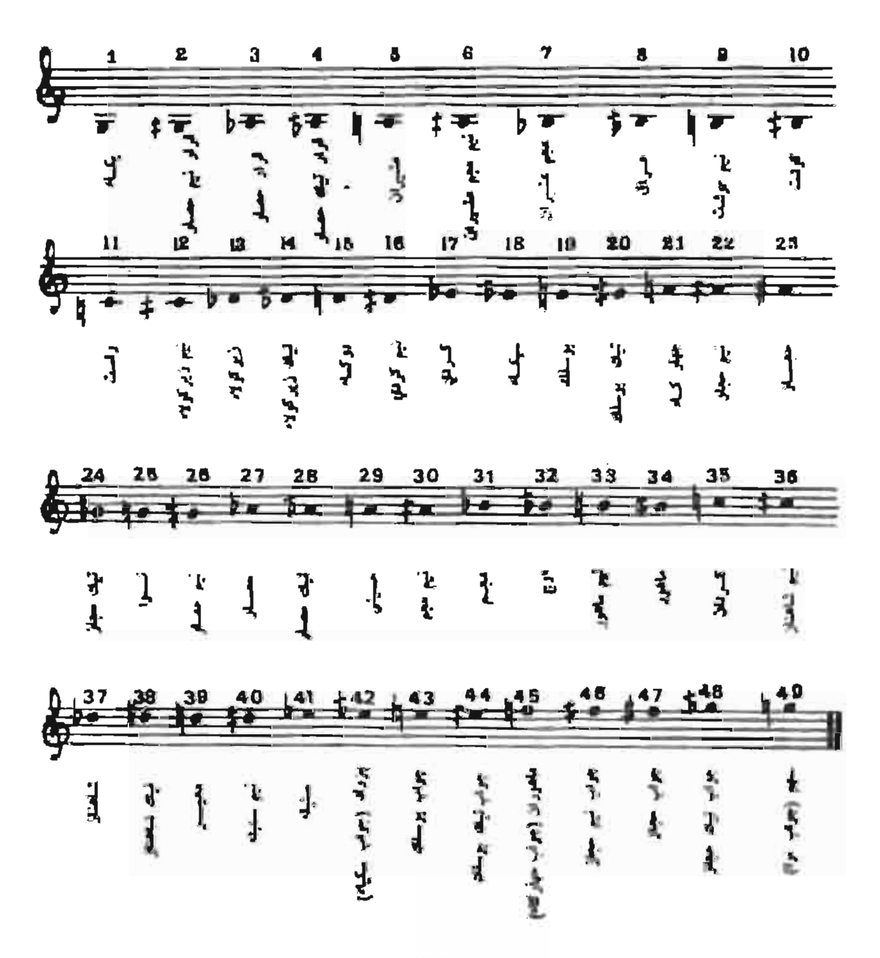










قبل بداية الدراسة نورد فيما يلي السلم الموسيقي العربي باسمائه المستعملة في اغلب الاقطار العربية والاسلامية وهي من العربية والفارسية والتركية تعميما للفائدة .

السلم الموسيقي العربي



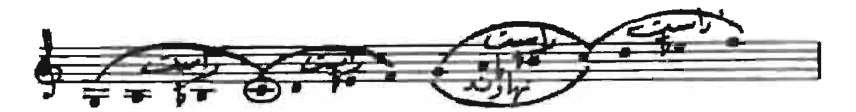
النـــوع الاول :

المقامات التي ترتكز عـــلى تسلسل العقود

نتناول دراسة المقامات التي ترتكز على تسلسل العقود مع تصنيفها حسب درجات ارتكازها .

أ ــ فالتي ترتكز على درجة (دو) المعروفة في الاصطلاح العربي بالراست هي :

1 ــ مقام الراست وهي كلمة فارسية معناها المستقيم ويشتمل هذا المقام على ثلاثة عقود من الراست على درجات الراست (دو) والنوى (صول) والكردان (دو الثانية) ويتغير عقده الثاني في حالة النزل ليصبح نهاوند على درجة النوى (صول) وهو من اعـــرق المقامات العربية حيث كان من الاصوات التي تعرض لها كتاب الاغاني لابي الفرج الاصبهاني وبيّن سلمه بكونه يبتدىء من الخنصر في مجرى البنصر (1) بالنسبة لآلة العود ، حسب السلم الآتي :



ويسمى هذا المقام في المغرب (بالاستهلال) وينسب للموسيقار (علال البطلة) الذي عاش في القرن السادس عشر . اما في تونس فيدخل تحت احد جزئي مقام راست الذيل كما سنبينه

فـــروع الـــراست :

اذا اكثرنا من النزول تحت مقر ارتكازه (دو) بعقد راست على درجة اليكاه (صول قرار) سمي في تركيا وفي الكثير من البلاد العربية

---

1) انظر ص 139 من كتاب الموسيقى العربية تاريخها وادابها للمؤلف

باسم الرهاوی (نسبة الی مدینة رها الفارسیة) وهو کثیر الاستعمال فی الغناء الصوفي وخاصة منه في الطريقة المولوية التركية (نسبة الى مولانا جلال الدين الرومي المتوفى سنة 672هـ 1273م) .

اما اذا اكثرنا من استعمال العقد الثالث للراست فيسمى ذلك « راست كردان » وكثرة الغناء في العقود العالية بالنسبة لجميع المقامات تسمى في العراق « بالمايانه » .

واذا رفعنا الدرجة الثانية (ری) من سلم الراست سمي ذلك « بالسازكار» وهي كلمة فارسية معناها عمل الآلات .

ومقام الراست يعتبر من ازخر المقامات انتاجا ولذا بني عليه المثل السایر « اذا طال ليلك فالرست » (أي تناول اغاني مقام الراست)

انظر الامثلة الموسيقية رقم 1او 2 و 3 .

2 ـــ **مقام « السوزناك » وهي كلمة فارسية معناها « المؤلم » فهو** من فصيلة مقام الراست ولا يفترق عنه الا بجعل عقده الثاني حجازا عوض الراست على درجة النوى (صول) في الصعود بسلمه وفي بعض الاحيان في حالة النزول حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم 4

3 ـــ **مقام النيروز أو النوروز أو نيرز راست** وهي كلمة فارسية معناها « عيد الربيع » وهو من فصيلة مقام « الراست » ولا يفترق عنه الا بجعل عقده الثاني بياتي على درجة النوى (صول) في الصعود بسلمه وفي بعض الاحيان في حالة النزول به حسب السلم الآتي :

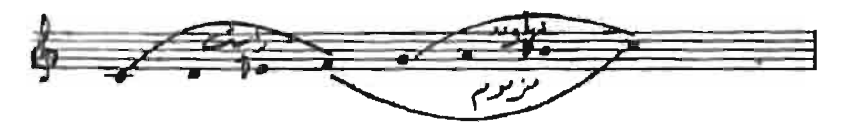


انظر المثالين رقم 5 و 6 .

وهو يقابل (العراق) في الجزائر و (المحيّر عراق) بتونس و (المحير) بقسنطينة خاصة اذا ركز على درجة النوى (صول) او درجة الدوكاه (ري) ، انظر المثال رقم 7

وهو من المقامات العربيـة الاصيلة وقد رمز له الاصبهاني بالبداية من مطلق المثنى من أوتـار العودي في مجرى البنصر .

4 – **مقام المايه المغربية** : كلمـة فارسية معنـاها الخميره وهو في الاندلس والمغرب العربي الكبير من فصيلة الراست ولا يختلف عنه الا بجعل العقد الثاني من سلمه نهاوند على النوى (صول) في حالة الصعود به وجهاركـاه (أو مزموم) على درجتها (فـا) في حالة النزول مع كثرة ابراز الدرجتين الثـالثة والرابعة من درجات سلم المقـام حسبمـا يلي :



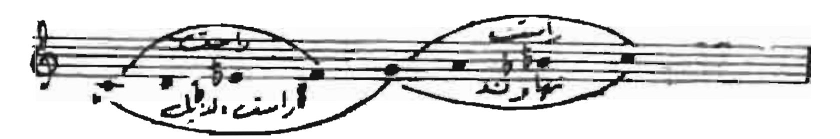
انظر المثالين عدد 8 و 9

5 – **مقام دلنشين** : كلمـة فارسية معناهـا « ساكن القلب » وهو من فصيلة الراست ولا يفترق عنه الا في عقده الثاني في خصوص حالة الصعود بسلمه ويجعل حينئذ « بياتي » أو « صبا » على درجة الحسيني (لا) حسب السلم الآتي :



انظر المثالين عدد 10 ، 11 .

6 ــ **مقام راست الليل** : يختص باقطار المغرب العربي وهو من فصيلة الراست ولا يفترق عنه الا برفع الدرجة الرابعة من سلمه احيانا وفي هذه الصورة تنخفض درجة سلمه الثالثة بنسبة ٪ 40 حسب السلم الآتي :



انظر الامثلة رقم 12 و 13 و 14 .

وقد لاحظنا وجوب تطبيق حركات هذا المقام في اداء مقام الراست العراقي خاصة عند القفلة .

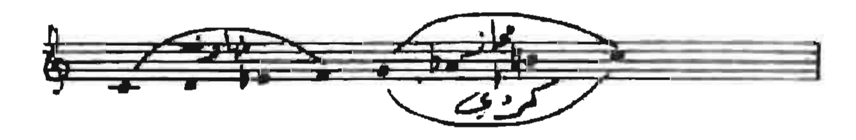
7 ــ **مقام الماهور** : وقد ورد في بعض الكتب القديمة باسم « الماخورى » وأورد عنه كتاب الاغاني أقصوصة ملخصها ان اسحاق الموصلي قرر يوما علم الخروج من بيته وعدم استقبال اي طارق ــ فاذا شيخ وقور يظهر في غرفته وينسب اليه الجهل ويعلمه صوتا (مقاما) جديدا هو « الماخورى» أو « الماهور» ويحتجب فعلم أنه الشيطان واليه ينسب المقام .

أما من حيث قواعده فهو يقابل السلم الكبير الغربي (Do majeur) ولا يفترق عنه في كل من الموسيقى العربية والتركية والفارسية الا بخفض درجته السابعة (سي) في حالة النزول حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم : 15

8 — **مقام النهاوند** : وهو اسم مدينة فارسية ويسمى في الجزائر « رهاوى » أو « ساحلي » وفي تونس « محيّر سيكاه » وفي تركيا «بوسلك» أو «سلطاني يكاه» أو «فرح فزا» وعند الفرس «اصبهان» (1) مع تغيير درجة ارتكازه او ابراز بعض درجات سلمه ويتركب من عقد نهاوند على (دو) يليه عقد حجاز على النوى (صول) فنهاوند على الكردان (دو الثانية) وفي حالة النزول بالسلم يتغير العقد الثاني ليصبح « كردي » على درجة النوى (صول) حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 16 ، و 17

وهو ايضا من اعرق المقامات العربية خلافا لما يظنه البعض ، حيث تعرض له ابو الفرج الاصبهاني في كتاب الاغاني ورمز له بالبداية على آلة العود من مطلق المثنى في مجر الوسطى وهكذا ركزه على درجة النوى (صول) كما رمز لنوع آخر من النهاوند وهو الذي يشتمل على عقدي نهاوند الاول على درجة الراست (دو) والثاني على درجة النوى (صول)

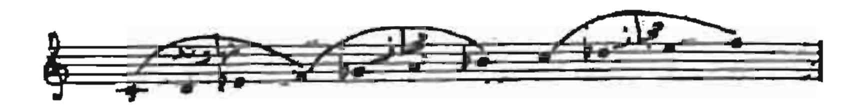
(1) يرتكز البوسلك ومحير السيكاه على درجة الدوكاه (ري) اما الفرح فزا او السلطاني يكاه والاصبهان الفارسي فترتكز على درجة اليكاه (صول قرار) .

ويسميه بعض الفنانين بالنهاوند الكبير وذلك بالبداية من الخنصر في مجرى الوسطى حسب السلم الآتي :



واذا ركز على درجة الدوكاه (رى) وجعل عقده الثاني (بياتي) على الحسيني (لا) سمي في مصر بالعشاق وهو غير العشاق التركي ولا المغربي .

6 — النهاوند المرصع : لا يفترق عن سلم النهاوند الا بتغيير عقده الثاني بجعله (حجازا) على درجة (الجهاركاه) (فا) وكذلك عقده الثالث ويكون حجازا على درجة الكردان (دو جواب) حسب السلم الآتي :



علما بان بقية انواع النهاوند يمكن ان ترصع بوضع الحجاز على درجتي سلمها الرابعة والثامنة
انظر المثالين رقم 18 و 19 .

نتناول الآن مجموعة من المقامات تولدت عن سوء استعمال بعض المقامات العربية من طرف الشعوب الاجنبية التي اتصلت بالحضارة الاسلامية وذلك بتحويلها للدرجات التي تسلط عليها خافض جزئي ينزل درجتها بنسبة 20 أو 30 أو 40 بالمائة من البعد الى خافض كامل أو بازالة ذلك الخافض تماما مثل تحريف مقام السيكاه بازالة خافضيه فاعطى مقاما جديدا سمى بالكردي ، وتحريف مقام راست الذيل بخفض درجته الثالثة بخافض كامل فتولد عن ذلك مقام جديد اسمه النوائر . وتحريف مقام الحجاز

بخفض درجته الثانية تماما فاعطى لونا جديدا ولذلك نلاحظ خفض الدرجه الثانية من عقد الحجاز في هذه المقامات بخافض كامل .

وقد ظهرت طرافة خاصة بهذا الاستعمال تبث الموسيقى العربية نتائجها وادخلتها ضمن التراث العربي ولحن عليها ابرز الموسيقيين العرب المعزوفات والموشحات والادوار والقصائد والاغاني .

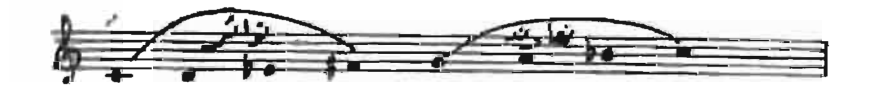
وفيما يلي جانب من هذه المقامات الجديدة مما يرتكز منها على درجة الراست (دو) .

10 — مقام النواثر : ويشتمل سلمه على عقد نواثر على درجة الراست (دو) يليه عقد حجاز على درجة النوى (صول) ثم نواثر على الكردان (دو الثانية) حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 20 و 21 .

11 — مقام النكريز : كلمة فارسية معناها (لا تهرب) وهو من فصيلة النواثر ولا يفترق عنه الا بتغيير عقده الثاني وجعله نهاوند على درجة النوى (صول) عوض الحجاز ومن خاصيته جعل درجة (سي قرار) حساسة للمقام اى طبيعية بينما تكون في العقد الثاني مخفوضة حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 22 و 23 .

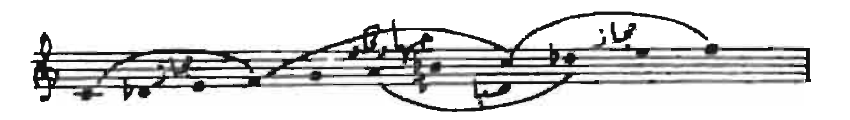
12 — مقام الحجاز كار : كلمة فارسية معناها « عمل الحجاز » ويتركب سلمه من عقد حجاز مكرر على درجات الراست (دو) ثم النوى (صول) ثم الكردان (دو الثانية) مع امكانية تغيير العقد الاخير «بنهاوند» حسب السلم الآتي :



ويسمى هذا المقام عند الفرس « جهاركاه » .

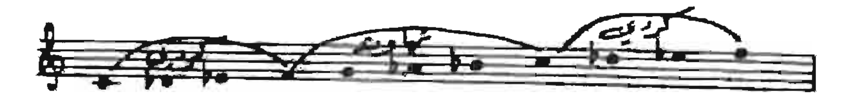
انظر المثالين رقم 24 و 25 .

13 — مقام الزنكولاه : كلمة فارسية معناها « جرس الرأس » وهو من فصيلة الحجازكار ولا يفترق عنه الا بجعل عقده الثاني جهاركاه على درجتها (فا) مع اضافة عقد صبا على درجة الحسيني (لا) احيانا حجاز على الكردان حسب السلم الآتي :



أنظر المثالين 26 و 27 .

14 — مقام الحجاز كاركردي : ويتركب سلمه من عقد كردي على درجة الراست (دو) يليه نهاوند على درجة الجهاركاه (فا) فكردي على درجة الكردان (دو الثانية) حسب السلم الآتي



انظر المثالين 28 ، 29

15 — **مقام الاثركردي** : وهو من فصيلة الحجازكاركردي ولا يفترق عنه الا برفع الدرجة الرابعة من سلمه وبجعل عقده الثاني « حجاز » على درجة النوى (صول) عوض النهاوند على درجة الجهاركاه (فا) حسب السلم الآتي :

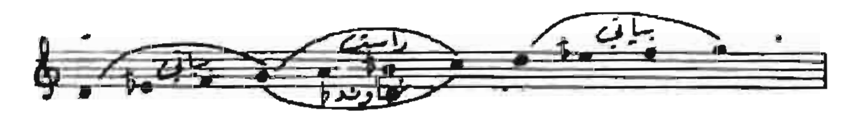


انظر المثال رقم 30 .

وبذلك نستكمل مجموع اشهر المقامات التي ترتكز على درجة الراست (دو) من التي تعتمد تسلسل العقود .

ب — وفيما يلي ناتي منها على لتي ترتكز على درجة الدوكاه (رى) :

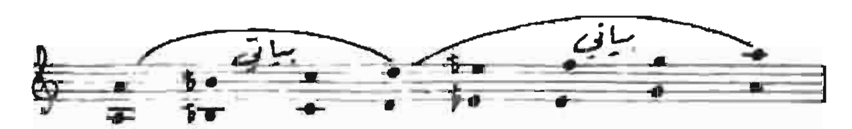
1 — أولها واهمها : **مقام البياتي** : ويتركب سلمه من عقد بياتي على درجة الدوكاه (رى) يليه عقد راست على درجة النوى (صول) فبياتي على المحير (رى الثانية) في حالة الصعود به ويتغير العقد الثاني في حالة النزول بالسلم بنهاوند على درجة النوى (صول) حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 31و 32

ونظرا لاهمية هذا المقام فان حريجي الجامع الازهر من مجودي القرآن الكريم من المصريين يعتمدونه في بداية قراءاتهم ونهايتها وقد اصبح ذلك من البدع المعتمدة لديهم ولدى كل من يقلدهم وقد تعمد المقرىء المرحوم الشيخ مصطفى اسماعيل مخالفة هذه القاعدة فى الكثير من المناسبات لاتخلص من هذه البدعة ؟

ومما يؤكد عراقة هذا المقام ، وروده في كتاب الاغاني للاصفهاني مرموزا له بالبداية من السبابه على وتر المثنى للعود في مجرى البنصر وهو بذلك يشتمل على عقد بياتي على الحسني (لا) وآخر على المحيّر حسب السلم الموالي ، واذا ما ركّز على العشيران (لا قرار) قوبل بالبياتي عشيران الذي عليه الموشح التونسي (رايت الرياض) .



ويسمى مقام البياتي باقطار المغرب العربي : (الحسين) ويطلق على جميع انواع البياتي .

انـــواع البيـــاتـــي

وهذا المقام اذا ما تركز استعماله على عقده الثالث سمي بالبياتي محيّر وينسبه اهل فارس الى طريقة غنائية صوفية ترتبط بالولي الصالح المعروف « بابا طاهر » ويسمون المقام باسمه . انظر المثال رقم 33 .

اما اذا جعل عقده الثاني نهاوند في حالتي الصعود والنزول فهو حينئذ مقام العشاق التركي أو « الحسين عجم » التونسي أو « الشور » الفارسي انظر المثالين رقم 34 و 35 .

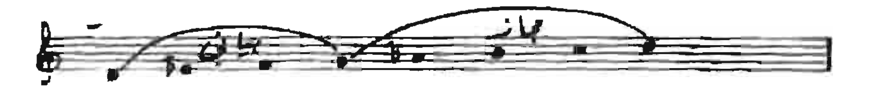
واذا اكثرنا من التوقف بسلمه على الدرجة الخامسة (لا) بصورة تغير عقده الثاني في حالة الصعود الى بياتي على هذه الدرجة . فيأخذ حينئذ اسم هذه الدرجة (حسيني) ويعرف في اقطار المغرب العربي (بالحسين أصل) — انظر المثال رقم 36 .

واذا سلطنّا (أكدنا) عقد العجم الثالث في مقام العشاق التركي فينتهج لنا ذلك مقام « العجم » انظر المثال رقم 37 .

وإذا اكثرنا من التوقف على الدرجة الثالثة من سلم العشاق التركي أو « الحسين عجم » التونسي نحدث بذلك مقاما عريقا يسمى في تونس وليبيا « حسيني صبا » و في الجزائر « الغريب » وعليه اغلب الحان أنواع الغناء الجزائري المعروف بالحوزي . وفي المغرب عليه عدد كبير من قطع المقام المعروف « بالحمدان » الذي يشترك بين هذا المقام وبين مقام المزموم كما سنرى . انظر المثال رقم 38 .

وتنفرد تونس بنوع من البياتي يسمى « حسين نيرز » لا يختلف عنه إلا بكثرة ابراز درجة الراست من سلمه وعليه بشرف وعدد من الموشحات . انظر المثال رقم 39 .

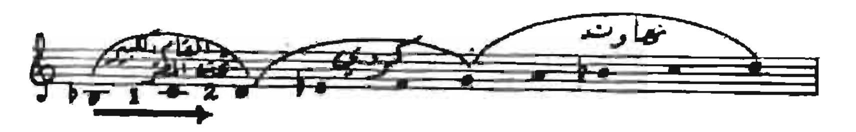
2 — البياتي شورى : ويسمى « قار جغار » عند الاتراك فهو من فصيلة البياتي ولا يفترق عنه الا بتغيير عقده الثاني الذي يصبح « حجاز » على درجة النوى (صول) حسب السلم الآتي :



أنظر المثالين رقم 40 و 41 .

3 — مقام الكردي : لقد كنا بينّا ان هذا المقام تأتى من سوء استعمال بعض الشعوب وخاصة منها اسبانيا لمقام السيكاه وذلك عند عزفه بآلات لا تشمل سوى البعد ونصف البعد بين درجات سلمها الموسيقي ولذلك يمكننا القول ان هذا المقام يمكن استخراجه من الدرجة الثالثة صعودا من المقام الكبير (Majeur) مثلما نستخرج مقام النهاوند الصغير (Mineur) من الدرجة الثالثة نزولا من المقام الكبير على درجة الراست (دو) التي نصعد منها بثلاثية كبيرة فيكون الكردي مرتكزا على درجة

البوسلك (مي طبيعية) واذا كان الكبير مرتكزا على درجة العجم عشيران (سي قرار المخفوضة) كان الكردي منه على درجة الدوكاه (ري) وهو المقر الاصلي لهذا المقام الذي يشتمل على عقد كردي على درجة الدوكاه (ري) يليه عقد نهاوند على درجة النوى (صول) فكردي على درجة المحيّر (ري الثاني) حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم 42 .

واعتبارا لحداثة عهد البلاد العربية بهذا المقام فقد كان القدامى يسمونه « بياتي افرنجي »

4 — مقام الحجاز : اسمه يدل على اصالته العربية ويشتمل سلمه على عقد حجاز على درجة الدوكاه (ري) يليه عقد « راست » على درجة النوى (صول) فعقد حجاز على المحيّر (ري الثاني) مع جعل العقد الثاني نهاوند عند النزول بالسلم حسب السلم الوالي :

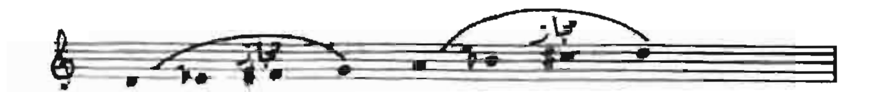


انظر المثالين رقم 43 و 44 .

ويعرف هذا المقام في تونس « بالاصبعين » وفي الجزائر « بالزيدان » وفي المغرب « بالحجاز الكبير » وفي العراق « بالمثنوي » .

5 — مقام الشاهناز : كلمة فارسية معناها دلال السلطان وهو من فصيلة الحجاز ولا يخالفه الا بجعل عقده الثاني حجازا على درجة

(في حالة الصعود بالخصوص) .



نظر المثال رقم 45 .

ويعتبر هذا المقام في المغرب الكبير داخلا فيما يقابل مقام الحجاز .

6 — **مقام الرمل** : حسبما هو معروف به في تونس وليبيا وهو ايقابل مقام « الهمايون » (كلمة فارسية معناها المبارك) الفارسي التركي المتداول في المشرق العربي .

وهو من فصيلة الحجاز ويتفق مع سلمه مع خاصية ابراز الدرجة الرابعة (صول) من سلمه بكثرة في حالة الصعود وتحاشيها عند النزول كالتاكيد على ابراز الدرجة الثانية من سلمه وتختص تونس بزيادة جس درجة العراق (مي قرار بنصف خافض) عند القفلة حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 46 و 47 .

7 — **المجنبة** : يختص هذا الاسم بالجزائر ويقابله مقام الزوركند بالمغرب وهو عبارة عن اختلاط مقام الحجاز بمقام آخر مثل مقام « الحسين » أو غيره وهو وان كان موجودا باغلب البلاد العربية لكن لم يعط اسما خاصا — انظر المثال رقم 48 .

8 ـ **مقام الصبا** : ويسمى في العراق « المنصوري » وينسبونه لابي جعفر المنصور الخليفة العباسي أو لمنصور زلزل اشهر عوادي الدولة العباسية ويتركب سلمه من عقد بياتي ثلاثي على درجة الدوكاه (ری) يليه عقد حجاز على درجة الجهاركاه (فا) ثم حجاز آخر على درجة الكردان (دو الثانية) والعقد الاخير يمكن ان يعوض « بصبا » على درجة المحيّر (ری الثانية) حسب السلم الموالي :



انظر المثالين رقم 49 و 50 .

ولمقام الصبا انواع اهمها : الصبا كردى ويقتضي خفض الدرجة الثانية من سلم الصبا بحيث تصبح (مي مخفوضة) وقد لحنا عليه كنشيرتو للكمانجة مع الاركستر السنفوني عنوانه « بلادي » وهو مسجل على اسطوانة لدى شركة النغم بتونس .

والصبا بوسلك ويقتضي انهاء الجملة الموسيقية بحركة من البوسلك أونهاوند على درجة مقر الصبا وقد استعملها المرحوم « ابو العلا محمد في قصيده « والله لا استطيع صدك ولا أريد الحياة بعدك » كما طبقناه في الاغنية التي اشتهرت بتونس من صوت المطربة نعمه وعنوانها « الليل اه يا ليل جيت نشكي لك » من تأليف الاستاذ محمد الجاموسي .

وبهذا ننهي اشهر المقامات التي ترتكز على درجة الدوكاه (ری) من النوع الذي يعتمد تسلسل العقود .

ج ـ المجموعة الموالية ترتكز على درجة السيكاه (مي مخفوضه) بنسبة 30٪ في اغلب البلدان العربية وبنسبة 20٪ في تركيا والجزائر والمغرب .

1 — واولها هو مقام السيكاه : وهي كما اسلفنا كلمة فارسية اصلها ساكاه ومعناها الدرجة الصوتية الثالثة وبذلك فما ادعاه الحائك التطاوني في سفينته من ان مخترعه هو « عبد الرحمن بن صيكه » الاندلسي ولذلك اعطيت اسمه غير مقبول ؟؟ اما سلمه فيشتمل على عقد سيكاه ثلاثي على درجتها يليه عقد راست على درجة النوى (صول) يكرر على درجة الكردان (دو الثانية) ثم عقد سيكاه في الجواب اى على درجة (مي الثانية نصف مخفوضة) مع امكانية تغيير العقد الثاني في حالة النزول بالسلم بنهاوند على نفس الدرجة (صول) حسب السلم الموالي (وهو خاص بموسيقى المغرب العربي والموسيقى التركية) .



انظر المثالين 51 و 52 .

2 — مقام الهزام او الخزام : فهو من فصيلة السيكاه ويعرف في المشرق العربي « بالسيكاه » (تجاوزا) اما في المغرب العربي فكلمة « سيكاه » التي تكتب احيانا « صيكه » تشمل النوعين معا .

ولا يفترق سلم هذا المقام عن سلم السيكاه الا في عقده الثاني الذي يصبح « حجازا على درجة النوى (صول) عوض الراست حسب السلم الموالي (1) :



انظر المثالين رقم 53 و 54 .

---

(1) هناك ابحاث تجعل العقد الثاني سيكاه على النوع عوض الحجاز ؟

3 — **مقام المـايـة الشرقية** : من فصيلة مقـام السيكـاه ويتميز عنـه بجعل عقده الثـاني نهـاوند على النوى (صول) في حالتي الصعود والنزول حسب السلم الموالي (وهو قليل الاستعمال) واذا رفعت الدرجة الثـانية من سلمه « سمي مستعارا » .



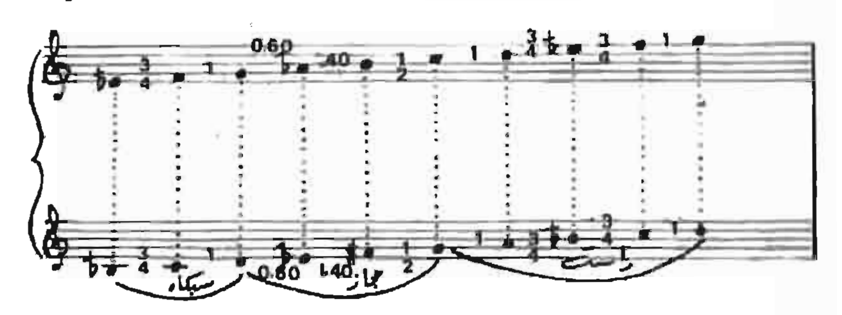
انظر المثـال رقم 55 .

4 — **راحة الأرواح** — اذا حولنـا مقـام الهزام من درجة ارتـكازه الاصلية الى الدرجة المعروفة باسم العراق وهي (سي نصف مخفوضة) في القرار ، وهي عمليـة تعرف عند الموسيقيين « بالتصويـر » أي تصوير مقـام على غير درجته ، نبرز مقاما جديدا يسمى عند بعضهم « سيكـاه عراق » وعند البعض الآخر « راحة الارواح » .

ويمكن ان تتسلط عملية التصوير هذه على اي مقـام والى اية درجة (1) من الدرجـات سواء أكانت طبيعية أو ادخل عليها احد العوارض وتـسمى المقامـات المصورة عند الاتراك « بمقامات الشد » ومنها الشد عربان الذي يمثل تـصوير مقـام الحجـازكـار على درجة اليـكـاه (صول قرار) ويسمونه غلطا « شط عربان » ؟ ويحصل ذلك بوضع سلم المقـام الاصلي مع بيـان عوارضه والابعـاد الموجودة بين الدرجة والدرجة منه ثم نضع

(1) لقد جرت العادة عند القدامى اقتصار تصوير المقامات على الربـاعية او الخماسية الصحيحتين بحيث ما كان ارتكازه على (دو) يجعل على (فـا أو صول) وما كان على (ري) يجعـل على (صول أو لا) وما كان على (مي) يجعل على (لا او سي) .

تحته سلم المقام المصور ثم ننقل الابعاد الموجودة في المقام الاعلى الى المقام الأسفل مع اعطائه العوارض المناسبة حسب البيان الآتي : (1)



انظر المثال رقم 56 .

5 — **مقام العراق الشرقـي** : من فصيلة السيكاه ولا يفترق عن المقام السابق الا بجعل عقده الثاني بياتي على الدوكاه (ری) عوض الحجاز وعقده الثالث نهاوند على النوى (صول) عند النزول حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 57 و 58 .

وهو من المقامات العربية العريقة وقد رمز له ابو الفرج الاصبهاني في كتاب الأغاني بتركيزه على بنصر وتر المثنى في مجراها .

6 — **مقام البسته نكـار** : كلمة فرسية معناها (رابط المحبوب) وهو من فصيلة السيكاه ولا يفترق عن العراق الشرقي الا بجعل العقد الثاني من سلمه صبا على درجة الدوكاه (ری) عوض البياتي والثالث حجاز على الجهاركاه (فا) مع امكانيه جعل عقد سيكاه على الاوج (سي نصف مخفوضه) حسب السلم الآتي :

---

(1) يعرف في الجزيره العربيه باسم « بنجكـه »



انظر المثالين رقم 59 و 60 :

7 — **مقام اللامي** : عراقي الاصل يتركب سلمه من عقد كردي على البوسلك (مي طبيعية) ثم عقد كردي على الحسيني (لا) حسب السلم الموالي ويعتبر شيخ فناني العراق صديقنا الاستاذ محمد القبانجي أول من ارتجل المقام العراقي عليه . (وقد طورناه بجعل عقده الثاني راست على النوى لو حجاز على الحسيني حسبا يلاحظ في المثال



انظر المثالين رقم 61 و 62 .

وهو من المقامات التي رمز لها ابو الفرج الاصبهاني بالارتكاز على سبابة وتر المثنى للعود في مجرى الوسطى ولا ندري ما هو السبب في عدم شيوع هذا المقام خارج العراق من البلاد العربية والاسلامية ؟ (1)

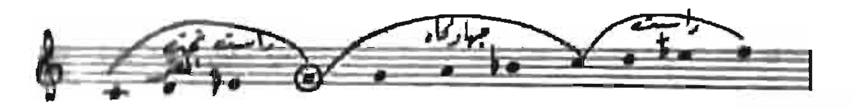
بقي لنا من المقامات التي تعتمد تسلسل العقود :

1 — **مقام الجهاركاه** : كلمة فارسية معناها الدرجة الصوتية الرابعة (فا) ويتركب سلمه من عقد « جهاركاه » خماسي على درجته (فا) يليه عقد راست على الكردان (دو الثاني) ومن خصائصه النزول بعقد راست

---

(1) لحن عليه الاستاذ محمد عبد الوهاب أغنية « يالي زرعت البرتقال » في الاربعينات .

تحت مقره عند القفلة بالخصوص حسب السلم الموالي وقد سبق لنا ان بينا ان كلمة « جهاركاه » تعني عند الفرس مقام « الحجاز كار » الذي سبق لنا درسه .



انظر المثالين رقم 63 و 64 .

2 — مقام العجم عشيران : لذي يرتكز على درجة (سي المخفوضه قرار) وهو يتركب من عقد عجم على هذه الدرجة يليه عقد كردي على درجة الدوكاه (ري) فنهاوند على درجة لنوى (صول) وعقد عجم على درجة (سي المخفوضه) حسب السلم الموالي وهو في ذلك يقابل المقام الكبير الغربي مرتكزا على هذه الدرجة (سي مخفوضه) .



انظر المثالين رقم 65 و 66 .

ورغم تسميته بالعجم ، وهي عبارة يشار بها عما ليس عربيا ، ورغم ارتكاز أوفر نسبة من الموسيقى الغربية عليه خاصة بعد احداث البوليفونية (اداء مجموعة اصوات مختلفة في آن واحد) في الغرب بداية من القرون الوسطى بما جعل البعض يظنون كون هذا المقام دخيلا على الموسيقى العربية فانا نجده من المقامات التي تعرض لها الاصبهاني ورمز له في كتابه الاغاني بارتكازه على درجة الوسطى من وتر المثنى ويجري سلمه على مجراها

وزيادة عما ذكرناه ورد من هذا النوع من المقامات العربية التي تعتمد تسلسل العقود في كتاب المؤتمر الاول للموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة سنة 1932 طائفة أخرى من المقامات قدمها البارون درلانجي اعدها له المرحوم الشيخ علي الدرويش وكذلك الوفد المصري اغلبها من المقامات التركية التي ليست لها شواهد من التراث العربي القديم نوردها فيما يلي تعميما للفائدة .

أ ـ مما يرتكز على العشيران (لا قرار)

1 ـ الحسيني عسيران وهو بياتي على العشيران (لاقرار) والدوكاه (رى) والحسيني (لا) ويستعمل عقد نكريز على الراست في النزول بسلمه (قدمه الوفد المصري) .

2 ـ البياتي عشيران ـ وهو بياتي على الدرجات المذكور ويستعمل عقد نهاوند على الدوكاه (رى) في النزول بسلمه .

3 ـ البوسلك عشيران ويتركب من بياتي على العشيران (لاقرار) يليه عقد نهاوند على الدوكاه (رى) فبياتي على الحسيني (لا) في حالتي الصعود والنزول .

4 ـ نهفت ـ ويتركب من بياتي على العشيران يليه جهاركاه على الراست (دو) أو حجاز على الدوكاه (رى) .

5 ـ السوزدل ـ ويتركب من حجاز على العشيران يليه حصار على الدوكاه (نكريز) وحجاز على الحسيني (لا) .

6 ـ الشوق طرب ـ ويتركب من عقد كردى على العشيران يليه صبا على الدوكاه ـ وحجاز على الحسيني .

ب – على العجم عشيران (سي قرار مخفوضة)

1 – الشوق أفزا – ويشتمل على عقد عجم عشيران يليه عقد صبا على الدوكاه (قدمه الوفد المصري) .

2 – الشوق أور – ويتركب من عقد عجم عشيران يليه عقد نهاوند على الدوكـاه .

3 – الطرز الجديد (وانفرد به الوفد المصرى) ويتركب من عقد عجم عشيران يليه حجاز او نيشابور على الدوكـاه .

ج – على العراق (سي قرار نصف مخفوضة)

1 – الفرحناك – ويشتمل على عقد سيكاه على العراق يليه عقد جهاركاه على الدوكـاه فعقد راست على النوى (صول) .

2 – البسته اصفهان – ويتميز بعقد سيكاه على العراق يليه راست او جهاركـاه على الدوكـاه فعقد جهاركـاه على النوى

3 – الدلـكش حاوران – ويشتمل على عقد سيكاه على العراق يليه بياتي على الدوكـاه وعلى الحسيني (لا) .

4 – الاوج – وهو لا يختلف عن سلم العراق الذي درسناه الا من حيث طريقة الاداء .

5 – الاوج أرا – ويتركب من عقد سيكاه على العراق يليه عقد مستعـار على السيكـاه فسيكـاه على الاوج (سي نصف مخفوضه) .

6 – الرونق نما – ولا يفترق عن سابقه الا بجعل عقده الاخير نهاوند على النوى (وقد قدم الوفد المصرى كلا من المقامات الثلاثة الاول) .

د ــ ما يرتكز على الراست (دو)

1 ــ السوزدلارا ــ ويتركب من عقد جهاركاه على الراست يليه جهاركاه على (فا) ثم بياتي على الحسيني (لا) وراست على الكردان (دو الثانية) .

2 ــ الزاويل ــ وهو مماثل للسوزناك الذي درسناه مع اختلاف جزئي في طريقة الاداء .

3 ــ الحيان ــ وهو عبارة عن النوائر الذي سبق لنا درسه مع زيادة عقد راست على درجة الكردان (دو الثانية) .

4 ــ البسنديدة ــ وهو عبارة عن النكريز الذي درسناه مع جعل الدرجة الثالثة من سلمه (مي) طبيعية احيانا .

5 ــ الطرزنوني ــ ويتركب سلمه من عقد كردي على الراست (دو) يليه عقد حجاز على كل من درجتي الجهاركاه والكردان (فا ودو الثانية) .

6 ــ الشورك ــ ويماثل الماية المغربية من حيث تركبه من عقدي راست على (دو) ونهاوند على النوى (صول) مع جس درجة سي مخفوضة في القفلة (وقد شارك الوفد المصرى في تقديم مقامي البسنديدة والشورك) .

هـ ــ المقامات التي ترتكز على الدوكاه (رى)

1 ــ البياتي عربان وهو عبارة عن البياتي ممزوج بالنيشابور على الدوكاه (رى)

2 ــ الكلعزار ــ وهو بياتي يتنوع عقدة الثاني بين الراست والنهاوند والحجاز على درجة النوى (صول) والبياتي على درجة الحسيني (لا) .

3 ــ الاصفهان (الشرقي) ويماثل البياتي عربان مع اختلاف في الاداء ؟

4 ــ الكردان ولا يفرق عن البياتي ؟ .

4 — البياتي سلطان — ويتميز عن البياتي بجعل عقده الثالث راست على الكردان (دو الثانية) .

5 — العرضبار — ويتركب من عقد بياتي على الدوكاه (ري) يليه عقد جهاركاه او تكريز على (فا) ثم عقد كردي على المحير (ري الثانية) .

7 — العجم المرصع — هو نفس العجم الذي درسناه .

8 — الصبازمزمه — وهو مزيج بين الصبا والكردي .

9 — الحصار — وهو عبارة عن عقد تكريز على درجة الدوكاه (ري) يليه حجاز على الحسيني (لا) .

10 — العشاق المصرى ويتركب من عقد نهاوند على الدوكاه يليه عقد بياتي على الحسيني (وقد شارك الوفد المصري في تقديم مقامات الاصفهان والعرضبار والعشاق المصرى) .

ويظهر مما تقدم انه اعطيت سماء خاصة لمجرد تصوير مقام على غير درجته الأصيلة (وهو ما يعبر عنه بمقامات الشد عند الاتراك) او زيادة بعض الحركات في سلمه ، ولو سلكنا هذا السبيل لضاقت الكتب عن ذكر اسماء المقامات ولشعبنا الموضوع للدارسين الذين يحسن بنا ان نبسط لهم القواعد ونبين لهم طرق التصرف فيها ليسهموا بدورهم في اثراء التراث الموسيقي العربي . بما يبتكرونه من تنويعات جديدة .

النوع الثاني من المقامات : هو الذي يشمل سلما خماسيا (Pentatonique) من خصائص افريقيا السوداء او الشرق الاقصى وقد تأكد لدينا ان الموسيقى العربية اعطت الكثير لهذه الشعوب وقد وجدنا عددا كبيرا من مقاماتنا باغلب البلدان الافريقية وخاصة منها المتاخمة للصحراء

او المتاخمة للمحيط الهندي كما وجدناها لدى الشعوب الآسياوية سواء بالفياتنام حيث يستعمل مقام « السيكاه » باسم « شماك » او بالصين وخاصة بمنطقة « سين ديان » بالشمال الغربي حيث تستعمل اغلب المقامات العربية وتستمر الشعوب على الكتابة بالاحرف العربية إلى جانب الاحرف الصينية وقد اصدروا عدة كتب ومنشورات جمعوا بها تراثهم الموسيقي المتصل اتصالا متينا بالتراث العربي املك نسخا منها .

ومن ابرز المقامات الخماسية في الموسيقى العربية ذلك الذي يعرف في المغرب باسم « رصد كناوى » نسبة الى مدينة « كانو » بنيجشريا ويقول صديقنا الاستاذ « محمد الفاسي » ان هذه النسبة مرتبطة بكلمة « أكنو » البربرية ومعناها اللغة التي لا تفهم وبذلك تصبح الكلمة دالة (فى المغرب) على موسيقى الأقوام الذين لا تفقه لغتهم ؟ اما فى تونس فقد كانت تعرف باسم « رصد عبيدى » نسبة الى العبيد (الزنوج) وقد اصطلحنا عليها بعد تأسيس المعهد الرشيدى سنة 1934 بان تكون « رصد » بدون نسبة وبجعلها بالصاد لتخالف كلمة « راست » الفارسية الاصل التى معناها المستقيم وتدل على اشهر مقام فى الموسيقى العربية كما اسلفنا .

وقد ألفينا اخواننا في موريتانيا يسمون هذا المقام « البياض » بينما يسمون مقام « الراست » الذى تتحد فيه كل الاقطار العربية مع بلاد فارس وتركيا « الاكحل » ولعل ذلك من باب تسمية الشي بضده الشائعه فى المغرب العربى حيث يسمى الاعمى بصيرا : والفحم بياضا ؟

وفيما يلي سلم مقام « الرصد » الذى نجد فيه بكل من تونس والمغرب نوبة كاملة من التراث (1) الذى يتصل بالحضارة الاندلسية وهكذا نلاحظ ان العرب اعتنوا بالموسيقى الزنجية قبل غيرهم بقرون عديدة .

---

(1) انظر السفر السادس من التراث الموسيقى التونسى .



انظر المثالين رقم 67 و 68 .

ونلاحظ فى المثال الاخير امكانية المرور ببعض الدرجات التى لم نتعرض لها فى السلم ولكن دون التوقف عليها ، ومن خصائص هذا المقام انه يمكن انهاء القطع الملحنة عليه اما على درجة الاستقرار (صول قرار) أو على خماسيته الكاملة اى (رى) .

النوع الثالث من المقامات

نأتى الآن الى النوع الثالث من مقامات الموسيقى العربية اى التى جمعت بين النوع الذى يعتمد تتابع العقود وبين السلم الخماسى وهو متداول فى التراث الاندلسى وفى تقاليد موسيقى المغرب العربى وكذلك موسيقى الجزيرة العربية لمتين صلتها بافريقيا لزنجية وبلدان جنوب وشرقى آسيا .

ومن اشهر هذه المقامات : 1 — **مقام « الذيل »** : واربما تكون هذه الكلمة تحريفا لكلمة « ذويل » الفارسية اذ لا معنى للذيل فى ميدان الموسيقى ؟

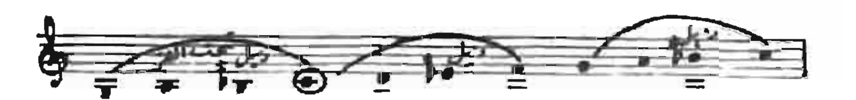
ويعتبر هذا المقام من ابرز ما لحن عليه شأنه فى ذلك شأن مقام الراست السابق الذكر ومن الامثال ارائجة عنه « اذا طوال عليك الليل ؟ عليك بنوبة الذيل » (اى تناول نوبة المبل) .

وسلمه يرتكز على درجة الراست (دو) ويماثل مقام الراست مع الملاحظات الآتية :

1 — كـون درجتى (مى وسى) مخفوضتين بنسبة ٪20 من البعد عوض ٪30

2 — اشتراكه مع الرهاوى فى النزول تحت المقر (دو) بعقد راست على اليكـاه (خاص نطلق عليه عقد ذيل) (صول قرار)

3 — ابراز شكلـه الخماسى بكثرة التوقف على الدرجة الثـانية من سلمه وكثرة تحـاشي درجتيه الرابعة (فـا) والسابعة (سى) والاخيرة عند النزول بالسلم بالخصوص :



ولمقـام الذيل ثلاثة فروع تسمى مجنبات : (1)

1 — الاول يقتضـــى خفض الدرجة الثـانية من سلمه (مى) عند القفلة ويقتضى الثـانى تغيير عقده الثـانى وجعله حجازا على درجة النوى (صول) شأنه فى ذلك شأن مقام (سوزناك) بالنسبة للراست (2) ويتميز الثالث باضافة عقد حجاز على درجة اليكـاه (صول قرار) (3) حسبمـا نبينه فيمـا يلى

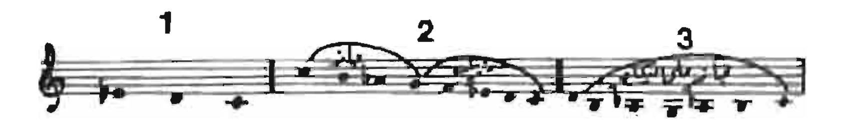
---

(1) المجنب : هو ان يحول احد اصابـع اليـد اليســرى عن مكانـه الاصـلى فى ذراع آلة العود فى اداء احدى درجات سلم مقام من المقامات وقد كان لمنصور زلزال اشهر عوادى الدولة العباسية اختراع لمجنب خاص بالنسبـة لاصبـع الوسطى حيث احدث له فى العود درجة صوتية تتوسط بين الوسطى القديمة ووسطى الفرس ، وسميت هذه الدرجة باسم (وسطى زلزل) انظر المقياسين 11 و 14 من البطايحى رقم 16 من نوبة الذيل (ليالى السعود) والبرول الاول من نفس النوبة (خمرة الحب اسكرتنى) بالسفر الثالث من منشورات التراث الموسيقى التونسى .

(2) انظر البطايحى الاول من نفس النوبة (قد حلى الغصن بجوهر القطر) .

(3) انظر طالع الخفيف السادس من نفس النوبة (انتم فى الدنيا غاية مرادى) .

مع ملاحظة اننا سنضع سطرا تحت الأرقام التى يكثر التوقف عليها وسطرين تحت التى يكثر تحاشيها :



انظر المثالين رقم 69و70 .

2 ــ المقام الثانى يسمى فى تونس (العراق) وسماه البارون دير لانجى فى الجزء الخامس من كتابه (عراق سلطان) ويسمى بالمغرب (أصبهان) ويقول عنه اخونا الحاج ادريس بن جلون فى بحثه المتعلق بالطبوع المغربية الذى القاه بمؤتمر بغداد سنة 1964 انه من خصائص غناء المتسولين فى المغرب .

وبمناسبة هذا المؤتمر استقبل السيد الوزير العراقى للثقافة الوفود المشاركة فقام احدهم بمحاولة اقناع السيد الوزير بضرورة شراء عدد من كتبه لتوزيعها على اعضاء المؤتمر فالتفت الىّ الصديق المرحوم الدكتور محمود الحفنى رئيس الوفد المصرى وقال لي : « صاحبنا يغنى على الاصبهان » ؟

ويرتكز هذا المقام على درجة الدوكاه (رى) ويشترك مع الذيل فى جميع خاصياته ولا يفترق عنه الا من حيث الارتكاز وتحاشى الدرجتين الثانية (مى) والثالثة (فا) عند القفلة حسب السلم الآتى



انظر المثالين 71 و 72 .

وقد وجدنا منه قطعا تنتهى على درجة اليكاه (صول قرار) مثل البطايحى الاول من نوبة العراق (مذهبى فى الخلاعة وعشقتي للساقى)

كما وجدنا فى نفس النوبة قطعا من العراق ترتكز على درجة العراق (سى قرار نصف مخفوضة) بما ينطبق تمام الانطباق على مقام العراق الشرقى الذى سبق لنا درسه وذلك مثل البطايحى الثالث (قل للذى بالبعد والهجر جازانا) والبطايحى الرابع (يقل لك زمان الازهار الدنيا مليحة) (انظر السفر الرابع من منشورات التراث الموسيقى التونسى) .

3 — **مقام النوى** : يتركب من عقد نهاوند على الدوكاه (رى) يليه عقد بياتى على الحسينى (لا) وهو فى ذلك يقارن بمقام العشاق المصرى وكذلك بالنوى العراقى اذا ما ركز على درجة النوى (صول) ويبرز طابعه الخماسى بتحاشى الدرجة السادسة (سى) عند النزول بسلمه ويسمى فى المغرب بالحجاز مشرقى (بسكون الراء) ويتشأم التونسيون من هذا المقام ولذلك لا يقدمون منه سوى وصلات قصيرة ويتحاشون تقديم نوبة كاملة .



انظر المثالين رقم 73 و 74 .

4 — **مقام الاصبهان** : المعروف بتونس وليبيا والمقابل للعشاق المغربى فهو يرتكز على درجة اليكاه (صول قرار) (1) ويشتمل على عقد

---

1) لا وجود فى المشرق العربى لمقابل لهذا المقام وانما اشتهر بعض المغنين بالارتجال على مقام الراست مركزا على درجة (اليكاه) مثل المطرب المصرى عبد الحى حلمى وفى تركيا يقابله مقام (الياكاه) فى جميع الخاصيات ما عدا ابراز الطابع الخماسى وقد اشتهر منه سماعى من الحان الموسيقار المرحوم (عزيز دده) عزف باغلب الاقطار العربية (انظر المثال رقم 76 مكرر) .

راست على هذه الدرجة يليه اما راست أو حجاز على درجة الدوكاه (رى) ثم عقد ثالث راست على النوى (صول) وفى حالة النزول بالسلم قد يتحول العقد الثانى الى نهاوند على الدوكاه (رى) ويبرز طابعه الخماسى بتحاشى الدرجة الثالثة من عقده الثانى (فا) وقد لاحظنا توقف عدد كبير من القطع الملحنة عليه على الدرجة الخامسة من سلمه (رى) وفى هذه الحال يسمى بالمغرب « رمل النيل » وهذا سلمه :



انظر المثالين رقم 75 و 76 .

5 — مقام المزموم : ويعرف فى الاندلس والمغرب العربى وقد وردت كلمة « المزموم » فى جميع المخطوطات المتعلقة بالموسيقى فى هذه البلدان من ذلك فى قصيد للامير الصنهاجى تميم بن المعز بن باديس حاكم افريقيا ما بين سنتى 454—501هـ :

والطبل يخفق والمزامير حوله   تخالف العيدان فى « المزموم »

وهو يقابل مقام الجهاركاه السابق الذكر من حيث سلمه مع زيادة الخاصيات الآتية (1) :

1 — امكانية جعل العقد الثانى « ماهور » او راست على درجة الكردان (دو الثانية) .

2 — ابراز شكله الخماسى بالتشديد على ارقام (دو . لا . صول . فا . رى . دو) وفى المغرب لم يتبق من هذا المقام سوى موشح من البسيط عنوانه « يا عذولي فى صبوتى » أو ما يوجد ضمن نوبة « الحمدان » .

---

(1) يعرف فى ليبيا باسم المحير ويتشاءم التونسيون من كثرة ممارسته ؟ .

واذا ماركـــز المزموم على درجة النوى (صول) سمي في المغرب « عراق عجم » انظر الامثلة 77 و 78 و 79 .

الغنـاء التقليـدي بالجزيـرة العربيـة

تعتبر الجزيرة العربية مهدا للموسيقى العربية الاصيلة من عهد الخلفاء الراشدين الذى ازدهرت فيه مدرسة المدينة المنورة بجهابذة افذاذ من مثل « ابى سعيد مولى فائد » الذى كـان مولى لعمرو بن سيدنا عثمان بن عفان رضى الله عنه ، وجميلة مولات الانصار ، وحنين الحيرى الذى توفى اثنـاء حفل اقامته على شرفه السيدة سكنية بنت سيدنـا الحسين رضى الله عنه ، وطويس الذى نشأ في بيت السيدة أروى أم الخليفة سيدنـا عثمان بن عفان رضي الله عنه ، وعزة الميلاء التي رعـاها سيدنـا عبد الله بن جعفر بن أبي طالـب رضي الله عنهم وغيرهم .

وقد كـان ولا يزال ابـرز شكل موسيقى يعـرف بها هو «الصوت» الذي تطبق فيه اغلب المقامات الموسيقية التي سبق لنا درسهـا .

ويقـال ان الصوت نشـأ « بحضرموت » وقد نقله الى بلدان الخليج الفنان « عبد الرحيم العسيرى » الذي انتقل اولا الى البحرين حيث وجد كل رعـاية من حـاكمهـا الذي قربه واكرم مثواه ، وتخرج عليه ثلة من الفنـانين من اشهرهم محمد بن فارس ، الذي يعتبر من ابرز منشدي الصوت وتتلمذ عليه ضاحي بن وليد والمطرب القطري خيرى بن ادريس .

وللصوت طرق خـاصة في الاداء تجمع بين الجمل المتوارثة وبين الارتجـال عليهـا والتصرف فيهـا على ايقـاع خـاص ، بما يستلزم مقدرة وتمكنـا عند مغنيـه من مثل المطرب المكي حسن جاوه الذي ادركناه .

وقد تفرع الصوت الى انواع منهـا : الشامي ، والكويتي ، والصنعاني ، والعربي ، والحجـازي ، واليمني والعدني ، والشحري او الشحيري ، والخيـالي وغيرهـا .

ولا يزال الصوت متواصل الانتاج نصا وتلحينا بكامل انحاء الجزيرة العربية ، ويكون اما بالعربية الفصحى او بالشعر العامي المعروف « بالنبطي » — وتنتهي اغلب الاصوات بما يسمى بالتوشيح الذي يتركب في الغالب من بيتين او ثلاثة من الشعر الفصيح تغنى على نوع من مقام الراست يتميز بالقفلة في الجواب على الكردان (دو الثاني) مع خفض درجتي (مي وسي) بنسبة 20 ٪ مثلما هو الشأن لمقام الذيل المعروف في المغرب العربي وللراست التركي . وكثيرا ما يعتمد الصوت على قطع من الشعر القديم ولا لزوم فيه حينئذ الى التوشيح المذكور — مثل القطعة التي لها شهرة كبيرة ومطلعها :

الا يا صبا نجد متى هجت من نجد	لقد زادني مسراك وجدا على وجدي
رعى الله من نجد اناسا أحبهم	فلو نقضو عهدي حفظت لهم ودي

وكثيرا ما تستعمل كلمة « ظريف الطول » في اختتام الاصوات كما في القطعة التي مطلعها :

يا ظريف الطول لا تصبح بخيل	راقب الله في الذي يبغي هواك

ومن اشهر التواشيح المسجلة على اسطوانات في العشرينات ما طالعه :

ياربي ان العيون السود قاتلتي	كان عاشقها لا شك مقتولا
اني تعشقتها عمدا على عجل	ليقضي الله امرا كان مفعولا

ومن اشهر الغناء الجماعي في كامل انحاء الجزيرة العربية ما يقدم اثناء العرضة (على وزن 6/8) التي هي عبارة عن حركات تبرز النخوة العربية وبسالتها وتضمحل فيها الحدود الاجتماعية بمشاركة جميع افراد الشعب في تلكم الحركات بما فيهم الملوك والامراء والاعيان

وكأنهم نزلوا بسيوفهم الى الساحة الكبرى بالمدينة لاستعراض عسكري يرهبون به العدو ويبثون الطمأنينة في جميع افراد الشعب بمناسبة الاعياد الدينية والوطنية او بمناسبة استقبال ظيف كريم او اعتماد فارس جديد من الشباب العربي

ويقال ان اصل العرضة يرجع للعصر الجاهلي ، كان يمارسها المحاربون قبيل الانطلاق للغزوات لانها تبعث فيهم الحماس بانغامها الشجية وايقاعاتها المثيرة .

وتوجد عدة انواع اخرى من الغناء في الجزيرة العربية تتناول مختلف تحولات حياة الانسان العربي من المهد الى اللحد كما تتناول اعماله اليومية في خدمة الارض واستخراج خيرات البحر من السمك ومن اللؤلؤ الذي اختصت به اقطار الخليج العربي ويدخل جميعها ضمن انواع الغناء الذي يكتسي طابعا شعبيا مثل :

أ ــ اللعبونيات نسبة الى مؤسسها الشاعر المغني محمد بن لعبون ، وهو ثلاثة انواع من الشعر العامي (النبطي) .

1) اللعبوني ويتناول الغزل العذري .

2) الخماري (1) ومن خصائصه ان يخامر العقول اثناء غنائه ويجعلها في نشوة

3) السامري ــ ويقع تناوله في الاسمار

---

1) يعرف الخماري في غناء الطريقة العيساوية المنتشرة في المغرب العربي بسرعة الايقاع وحمل الراقصين عليه الى الغيبوبة .

ب – الموال – وهو المنسوب الى جارية البرامكة التي تغنت به بعد نكبتهم ومنع الخليفة العباسي هارون الرشيد رثاءهم بشعر . ومن انواعه : الرباعي – والاعرج والنعماني – ويتناول المغنون الموال سواء في حفلاتهم الشعبية او في أسمارهم البحرية .

ج – الفجري – وهو لون من الغناء ملحن في الغالب على ايقاع يؤدى بالطبول والتصفيق ويشتمل على جزئين – التنزيلة او الاستهلالة وتبدأ بالصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم يليها الموال الزهيري .

ومن انواع الفجري : الفجري البحري – والفجري العدساني والفجري الحدادي – والفجري الخلوفي – والفجري الحساوي .

ويجرى غناء الفجرى بين المطرب الذي يسمى « النهام » وبين المجموعة الصوتية كأن يقول النهام محمد يارسول الله – ولجيبه المجموعة : ويلاه .

ويوجد باليمن أغان شعبية تتصل بالعمل الفلاحي فيتغنون « بالمهجل » و « الهجلة » عند الحراثة ، و « بالسيال » عند الزرع وطالعه : (يوم السيل يا الله' هات السيل) . والسلوقة والكحيل عند قيامهم بازالة الحشائش المسيئة للزرع في بداية نموه – وأخيرا بأنواع العلن – والعلاني – والقلومة – والقطاف وذلك عندما يصبح الزرع يانعا – وترافق الاغنية الشعبية اليمنية النسوة عند قيامهن بطحن الحبوب ورعي الاغنام وغير ذلك .

وهذا الغناء يدخل في عموم التراث الشعبي العربي الزاخر بالمعاني وبالتراكيب الموسيقية الجميلة التي تناولت اغلب المقامات وهي جديرة بالجمع بالتسجيل ثم الكتابة والترقيم (التنويط) ثم النشر حتى يسهل التحامها

ضمن برامج التعليم الموسيقى في المدارس الابتدائية والثانوية وفي المعاهد الموسيقية للدراستها والاستيحاء منها في الانتاج الجديد محافظة على الشخصية الثقافية العربية .

المقامات العـــــــراقية

لقد شرفتني الحكومة العراقية في أواخر سنة 1971 بدعوة كريمة لمدة شهر قضيتها ببغداد قمت اثناءها باعداد برامج معهد الدراسات النغمية وضبط الخطوات الاولى لمناهج تعليم مختلف الآلات الموسيقية العربية فلاحظت ضرورة دراسة المقامات العراقية باعتبارها تراثا موسيقيا يرتبط بعهودنا الفنية الزاهرة من زمن الدولة العباسية لا بد من الحفاظ عليه حيا متداولا بين الاجيال لنضمن بقاء شخصيتنا الفنية العربية المميزة .

وقد قمت بهذه الدراسة معتمدا على كتاب « الطرب عند العرب » للمرحوم عبد الكريم العلاف وبالتعاون مع لجنة فنية ضمت الاستاذ شعوبي أبراهيم الذي يعتبر ابرز من ضبط قواعد المقام العراقي من حيث نظرياتها واداؤها غناء وعزفا على الة « الجوزه » التي تقابل آلة الرباب ، والاستاذ روحي الخماش الفنان الفلسطيني الممتاز الذي استوطن العراق من نكبة سنة 1948 واستطاع استيعاب المقامات العراقية مع مقارنتها بالمعروف من المقامات العربية بفلسطين والشام ومصر ، والاستاذ المرحوم علي عبد الرزاق مدير معهد الدراسات النغمية وقد اعددت تمارين مبسطة لكل مقام تسهيلا للطلاب وافق عليها الجميع وراجعنا كل اعمالنا مع صديقنا عميد مغني المقام الاستاذ الكبير محمد القبانجي ووافق عليها ايضا وفيما يلي ملخص لهذا العمل مع التمارين التي اعدت لاشهر المقامات

لقد سبق لنا ان قلنا ان كلمة مقـم تدل في العراق ولدى الشعوب الفـارسية وجمهوريـات اسيا الوسطى الى منطقة « سين ديـان » بالصين على التراث الموسيقي الذي يؤدى في اسلوب مرتجل وحسب تدرج خاص في سلم المقام المعين بطريقة مرتجلة تناقلتها الاجيال عن بعضها بواسطة السمـاع تتقـدم وتنمو بما يزيده فيها كل جيل عما ورثه عن الجيل الذي سبقه ولا بد حينئذ من تناقلها بهذه الطريقة التقليدية ولا تجوز والحالة تلك كتابتها بالترقيم الموسيقي (النوطه) او تعليمها للمجموعات الصوتية لان في ذلك توقيفا لتطورها وقتلا لصبغتها المرتجلة التي تبرزها في كل حفل او كل عرض في حلة جديدة اشتركت في انتاجها عاطفة المؤدي واحاسيسه وبراعته مع احاسيس الجمهور الذي يستمع اليه والتي يعبر عنها بتأوهاته وترنحاته التي تكوّن المحيط الفني للمطرب أو العازف فيطرب ويبدع ، لا بتصفيقه البعيد عن التقاليد العربية والذي اصبح حاليا عنصر تشويش وتهريج تدعم بالتصفير المجلوب من ملاعب كرة القدم الى قاعات الحفلات الغنائية والموسيقية التي تستدعي التهيء والاستعداد لتلقي الغذاء الروحي الرفيع .

والمقامات الموسيقية العراقية لا تخرج عن الاجماع العربي وانما تفرض تراكيب معينة مخصوصة قد لا تشاركها فيها اقطار عربية اخرى مع كوننا لا نشاطر شيوخ المقام العرقي من انفراد بعض المقامات بالغناء بالفصحى وانفراد البعض الآخر بالغناء باللهجة العامية الشعبية أو انفراد بعض المقامات بادائها مع الايقاع المعين واخرى يتحتم اداؤها بدون ايقاع ويزيد البعض انفراد بعض المقامات بترنمات عربية أو فارسية أو تركية ؟

فهذه قيود لا داعي لها في نظري اذ ان كثرة القيود تجميع موارد الانتاج ، وكل مقام اذا ما امعنا فيه النظر واجرينا عليه التجارب

نجده قابلا للاداء باية لغة وعلى اى وزن او بدونه وعلى اية درجة من السلم الموسيقي .

وعلى كل فسنورد فيما يلي تركيب اشهر المقامات العراقية مع اقحامها ضمن الاصول وبيان التقاليد الواردة فيها ؟ وكذلك التعرض الى ما يقارنها في الاقطار العربية الاخرى .

1 — **الراست** : يشترك مع بقية الاقطار العربية والاسلامية مع القيود الآتية : البداية من الراست مع النزول به الى درجة العشيران (لا قرار) ثم نرجع الى الراست ويقارن في ذلك بالمايه التونسية ، في قفلة نجس فيها درجة الحجاز (مثل ما يجرى في مقام « راست الذيل » المعروف بشمال افريقيا) ومن ذلك نصعد الى البياتي على النوى (ويقارن في ذلك بالنيروز السابق الذكر) ثم الى المنصورى وهو عقد صبا على درجة النوى (صول) فجواب الراست أو راست كردان ، وعند النزول بالسلم نرجع بالحجاز على النوى (صول) بما يشبه « السوزناك » المبين سابقا ثم عقد « نهاوند » على النوى ونختم بعقد الراست الذي نجس فيه درجة الحجاز (فا : المرفوعة) حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم 80 .

2 — **الماهور** : يتحد مع الماهور الذي بيناه آنفا مع تقييده بالتركيز على الكردان (دوجواب) والنزول بسلمه الى درجة الحسيني (لا) والرجوع منها الى الكردان وهو مستعمل بالخصوص في تجويد القران الكريم والمدائح النبوية ، حسب السلم الآتي :



انظر المثـال رقم 81 .

3 ــ الجهـاركاه (العراقي) لا يختلف عن المـاهـور (العراقي) الا بفرق طفيف يتمثل في النزول بسامه الى درجة النوى (صول) عوض الحسيني (لا) حسب السلم الموالي :



انظر المثـال رقم 81

البيات ويعتبر من اثنى المقامات العراقية باعتبار تعدد فروعه

فهو يقـابل سلم العشاق التركي أو حسين عجم التونسي من حيث الصعود والنزول بسلمه بالنهاوند على درجة النوى (صول) والتوقف على درجة الجهـاركـاه (فـا) شأنه في ذلك شأن مقـام الحسين صبا التونسي ويسمى ذلك « الجلسة » وبعد محاسبة المغني باحدى الآلات يستأنف مبرزا درجة الكردان وعقد البياتي على المحيّر (دو جواب) (ري جواب) حسبمـا يجري في مقـام « رمل المايه » المتداول في جميع اقطار المغرب العربي لتنزل بعد ذلك الى عقد البياتي عبر عقد نهـاوند على النوى (صول) مثلما يجري في جميع الاقطـار العربيـة الأخرى .

انظر المثـال رقم 82 .

ومن فروع البيـات العراقــي :

أ ـ المحمودي : وهو نفس البياتي العربي مع ابراز درجة النوى (صول) في سلمه واكسائه طابعـا شعبيـا وقد جرت العـادة اصطحـابه بايقـاع اليكرك العراقي (انظر المثـال رقم 83) .

ب ـ القوريات : ومن اختصاصه كثرة التنقل بين درجتي النوى والدوكـاه (صول وري) في سلمه على غرار ما هو معمول به في المقـام المعروف في تونس وليبيـا باسم العراق وفي المغرب باسم اصبهان وقد اشتهر غناؤه باللغتين « الكردية » « والتركمانية » (انظر المثـال رقم 84) .

ج ـ الجبوري : هو نفس البيات مع جس درجة الراست (دو) عند القفلة وتمكن مقارنته « بالنيرز » التونسي الذي هو ايضا من البياتي الذي يكثر فيه جس درجة الراست (دو) .

د ـ الابراهيمي : ويتميز بالنزول بسلم البياتي الى درجة العراق (سي قرار نصف مخفوضه) وبكثرة التوقف على درجة الجهـاركـاه (فـا) ويشبه في ذلك الحسين صبـا التونسي والغريب الجـزائري (انظر المثـال رقم 85) .
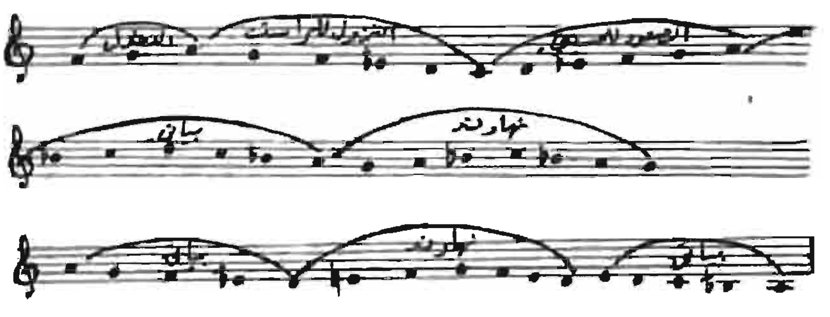
هـ ـ الدشت : ويبدأ فيه باداء سلم البياتي من درجة الجهاركاه (فـا) وكثرة التوقف على درجة الحسيني (لا) مع استعمـال درجة العجم (سي مخفوضة) في حالتي الصعود والنزول بالسلم ليختم بعقد البياتي وهو في ذلك خـاص بالعراق (انظر المثـال رقم 86) .

و ـ الأورفه : تقـابل مقـام الحسيني من حيث تركيبهـا من عقدى بياتي على الدوكـاه (ري) وعلى الحسيني (لا) واذا ما اكثر من التنقل في

سلمها بين درجتي الحسيني (لا) والكردان (دو جواب) سميت « الارواح » ؟ (انظر المثال رقم 87) .

ز — البهرزاوي : لا يخرج من البياتي مع ابتعاده عن خاصيات الابراهيمي وكثرة جس درجة الراست (دو) في اداله مع اكسابه طابعا شعبيا وتطبيقه على ايقاع اليكرك (انظر المثال رقم 88) .

ح — الحصيني : ونجد من فروع البياتي في العراق « الحسيني » وهو مخالف للحسيني أو الحسين المعروف في بقية البلاد العربية والاسلامية بزيادة القيود الآتية ليندمج ضمن « البياتي عشيران » ، يقع الدخول الى سلمه من درجة الجهاركاه (فا) ويترل منها حتى درجة الراست (دو) ثم يصعد منها الى درجة الحسيني (لا) حيث يركز عقد بياتي يتحول الى نهاوند على النوى (صول) نتدرج منه نزولا الى البياتي على الدوكاه (ري) الذي يحول الى نهاوند على نفس الدرجة وتتم بعده القفلة بالبياتي على العشيران (لا قرار) ، ويوجد في التراث العربي موشح على هذا المقام بتونس طالعه « رايت الرياض » حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 89 و 90 .

5 — المثنوى : هو نفس مقام الحجاز الذي سبق لنا درسه ويسمى بتونس « اصبعين » وبالجزائر « زيدان » وبالمغرب « حجاز الكبير » . (انظر المثال رقم 91) ومن فروعه بالعراق :

أ ــ الملمى : ويتميز بجعل عقده الثاني نهاوند على انوى (صول) وبالتوقف بسلمه على الدرجة الثانية (مي مخفوضه) وهو خاص بالعراق (1) (انظر المثال رقم 92) .

ب ــ الحجاز ديوان : هو مثل المثنوي ومن خاصيته تنويع عقده الثالث بين الحجاز والبياتي والصبا وجس درجة الراست (دو) عند القفلة .

ج ــ العريبون : ويقابل ماهو معروف في بقية البلاد العربية والاسلامية بالهمايون وفي تونس بالرمل من حيث كثرة التوقف بسلمه على الدرجتين الثانية والرابعة .

ويفرقون في العراق بين عريبون عرب وعريبون عجم حسب الكلمات المتناولة في الغناء عربية أو عامية ؟

د ــ الطيلاوى : فهو من الحجاز مع تميزه بالبداية بعقد سيكاه على الاوج (سي نصف مخفوضه) يليه عقد بياتي على المحيّر (رى جواب) لينزل بعد ذلك الى الراست على النوى (صول) ويختم بالحجاز على الدوكاه (رى) (انظر المثال رقم 93) .

6 ــ الصبا : ولا فرق بينه وبين ما اشتهر بكل البلاد العربية .

7 ــ الحديدي : هو الصبا اذا ما صاحبه ايقاع ؟

8 ــ المنصورى : (نسبة الى منصور زلزل) ويتميز بمزج عقود الصبا والبيات والمثنوى ويغلب اداؤه على درجة النوى (صول) ويقحم في مقامي الراست والسيكاه .

---

1) يستعمل هذا المقام في هدهدة الاطفال المعروفه بالعراق

9 — المخالف : وهو عبارة عن النهاوند المرصع مركزا على درجة الدوكاه (رى) مع تميزه باستعمال عقد حجاز على العشيران (لا قرار) عند القفلة . واذا ما كثر التدرج بسلمه من الدرجة الاولى للثانية ومن الثانية للثالثة مع خفض درجته الرابعة سمي « الكلكلي » وهما من المقامات الخاصة بالعراق (انظر المثال رقم 94) .

10 — الصبي : هو عبارة عن مقام النهاوند مركزا على درجة الدوكاه (رى) مع تميزه بالنزول تحت المقر بدرجتي دو مرفوعة وسي طبيعية .

(انظر المثال رقم 95) .

11 — السيكاه : ويجمع بين ما سبق لنا درسه من مقامات الهزام والعراق والبسته نكارمكزة على درجة لسيكاه وذلك من حيث تنوع عقده الثاني بين البياتي والحجاز والصبا (لمنصورى) على درجة النوى (صول) ومن خاصيته في العراق ابراز عقد اخر للسيكاه على درجة العراق (سي قرار نصف مخفوضه) حسب السلم الموالي :





وقد الفينا عليه موشحا ضمن نوبة السيكاه التونسية طالعه : « خبراني ما لمحبوبي رماني » (1) (انظر المثال رقم 96) .

---

(1) انظر السفر الخامس من التراث الموسيقي التونسي

12 — **اللامي** : هو مقام عراقي اصيل يتركب من عقد كردي على البرسلك (مي) يليه عقد كردي على الحسيني (لا) فيه مجموعة من الباستات (اغاني) وأول من ارتجل عليه في شكل « المقام » الاستاذ محمد القبانجي في الثلاثينات كما أسلفنا .

ومن فروع اللامي ما يسمى « بالقطر » ويتميز عنه بجعل عقده الثاني « بياتي » أو « حجاز » على درجة النوى (صول) وقد ادخلنا عليه تنويعا جديدا بجعل عقده الثاني راست على النوى ثم حجاز على الحسيني في تلحين الموشح الذي مطلعه « اعطني من رضاك ما يطيب » (انظر المثال رقم 62)

13 — **البنج كاه** : ويتركب من عقد جهاركاه على درجتها (فا) يليه عقد حجاز على الكردان (دو جواب) وهو عبارة عن مقام الزنكولاه الذي سبق درسه اذا ما اعتبرت بدايته من العقد الثاني ؟ (انظر المثال رقم 97) .

14 — **الطاهر** : ويشتمل على عقد جهاركاه ينزل به الى الراست أو البياتي كل منهما على درجته ثم النزول بمثل العقد الاول على قرار الجهاركاه (فا قرار) .

انظر المثال رقم 98 .

15 — **النوى** : ويتركب من عقد نهاوند على النوى (صول) يليه عقد بياتي على المحيّر (رى جواب) وهو في ذلك يقابل العشاق المصرى والنوى التونسي والمشرقي المغربي اذا ما ركزت على درجة النوى (صول) ومن خصائصه بالعراق النزول بسلمه الى بياتي على الدوكاه ثم الصعود منه الى المقر « النوى » (صول) مع جس درجة الجهاركاه (فا) عند الاستقرار (انظر المثال رقم 99) .

وعند كثرة التوقف بسلم النوى على جوابه اعطي له اسم « المسكين »

16 ــ الأوج : ويشتمل على عقد سيكاه على الاوج (سي نصف مخفوضه) مع جعل حساس له (لا مرفوعه) يليه عقد راست كردان (دو جواب) يرجع بعده الى الاوج لنسلك بعد ذلك سبيل النزول بالحجاز على الدوكاه ونستقر بالسيكاه على درجة العراق (سي قرار نصف مخفوضه)

واذا ما جعل عقده الاعلى بياتي على المحيّر سمي « الحكيمي » ويؤدى احيانا مصحوبا بايقاع (انظر المثالين رقم 100 و 101) .

المقامات الفـارسية

لقد تمتنت صلة العرب بالموسيقى الفارسية في عهد الخلفاء الراشدين رضي الله عنهم خاصة عندما استمع اليها سيدنا عبد الله بن جعفر بن ابي طالب رضي الله عنه من احد الشبان المغنين « سائب خاثر » المتوفى في عهد اليزيد من معاوية سنة 64هـ 683م الذي استهواه غناء العملة الفرس الذين جلبوا لبناء المسجد الحرام فخاب في تجارته لينجح في الغناء ويكون أول من يستصحب الغناء بآلة العود ومن يستعمل الالحان الفارسية في الشعر العربي وتبعه في ذلك المغني ابو عثمان سعيد بن مسجح المتوفى سنة 96هـ 715م الذي تمكن من غناء الفرس والروم وأسس مدرسة خاصة به . ويأتي بعدهما مسلم بن محرز الذي تنقل الى فارس وتعلم الغناء بها ثم الى الشام وتعلم الحان الروم ومزج بين مختلف المدارس لينشىء الغناء بزوج من الشعر واقتدى به اغلب المغنين بعده واستمرت طريقته هذه ويأتي منها « الدوبيت » « والمثنوى » في الغناء الفارسي كما انشأ نوع الغناء المعروف « بالرمل » ونقله عنه لفارسية المغني الفارسي « سلمك » .

وكلمة « مقام » تستعمل لدى الفرس بنفس المعنى الذي بيناه للمقام العراقي وقد عوضت في العهد القريب بكلمة « دستكاه » يتفرع بعضها الى « أوازات » جمع « أواز » ويتركب جميعها من فواصل موسيقية وغنائية تنتهي في الغالب بالمثنوى وهو غناء بيتين من الشعر وفي ذلك ارتباط بما هو موجود في اغلب البلاد العربية من غناء « الدوبيت » في المشرق و «رمي الابيات في النوبة التونسية» و «البيتان» في النوبة المغربية .

انـــواع الـــدستكـــــاه :

1 ـ دستكاه « شور » وهو من اشهرها ويشترك مع سلم مقام البياتي أو الحسين ويتميز بجعل عقده الثاني « نهاوند » على النوى (صول) شأنه في ذلك شأن العشاق التركي والحسين عجم التونسي اللذين سبق بيانهما ولهذا المقام فروع « أوازات » من اشهرها :

أ ـ أواز « ابو عطاء » ويتميز بالنزول تحت مقره بعقد « راست » على درجة اليكاه (صول قرار) وباستعمال عقد حجاز على الحسيني (لا) احيانا وهذا من خاصيات الموسيقى الفارسية .

ب ـ أواز « بيات ترك » وهو يقابل « الحسين صبا » التونسي وما شاكله من حيث كثرة ابراز الدرجة الثالثة من السلم (فا) .

ج ـ أواز « دشتي » ويتميز بجعل عقده الثاني بياتي على النوى (صول) في الغالب وهي ظاهرة خاصة بالموسيقى الفارسية .

د ـ أواز « أفشاري » ويتميز بكثرة التوقف على درجة السيكاه (مي نصف مخفوضه) قبل الرجوع الى المقر الذي هو الدوكاه (ري) وهو من خاصيات الموسيقى الفارسية ايضا .

2 ــ دستكاه همايون : يقابل مقام الحجاز العربي المعروف في تونس « بالاصبعين » وفي الجزائر « بالزيدان » وفي المغرب « بالحجاز الكبير » وفي العراق « بالمثنوى » وله « أواز » (فرع) واحد هو :

أ ــ أواز بيات اصفهان ويتميز بكثرة التوقف على الدرجة الرابعة من سلم الحجاز وهي النوى (صول) وقد اشتهر هذا « الأواز » في اغلب الاقطار العربية والاسلامية وطبق في لآذان للصلاة .

3 ــ دستكاه « سه كاه » وهو يمثل سلم « العراق » الذي سبق ذكره ضمن فروع مقام « السيكاه » مركزا على درجة السيكاه (مي نصف مخفوضه) .

4 ــ دستكاه « جهاركاه » وهو يقابل مقام « الحجاز كار » الذي سبق لنا درسه من حيث تركبه من عقدي حجاز على درجتي كل من « الراست » (دو) والنوى (صول) .

5 ــ دستكاه « ماهور » ــ هو نفسه الذي سبق لنا درسه ويقابل مقام الكبير الغربي (Do majeur) مع خفض درجة السي عند النزول بسلمه .

6 ــ دستكاه راست بنجكاه : وهو عبارة على مقام الراست مركزا على درجة الجهاركاه (فا) معزوجا بحركات من « الجهاركاه » على نفس الدرجة والتصرف في عقده الثاني بين « الماهور والنهاوند والبياتي » على درجة « الكردان » (دو جواب) .

7 ــ دستكاه نوا : وهو ما يقابل مقام «النوى» التونسي والعراقي والمشرقي « المغربي والعشاق المصرى مركزا على درجة الراست (دو)

بحيث يتركب من عقد نهاوند على درجة الراست وعقد بياتي على درجة النوى (صول) دون أن ندخل عليه الخاصيات المغربية المتاتية من تأثير السلم الخماسي الافريقي الاصل .

وهكذا نكون قد اتينا على اشهر المقامات الفارسية وعلى من اراد التعمق فيها الرجوع الى الكتابين المشار اليهما في طالع هذا الكتاب .

ومن اشهر آلات الموسيقى الفارسية « الطار » وهو ذو اربعة اوتار تعزف بالنبر مثل العود وصندوقه الصوتي من خشب الجوز مغطى بقطعة جلد ، ومن هذه الآلات « الستار » وصندوقه الصوتي من خشب الجوز مغطى بخشب ابيض رقيق ، ذو ثلاثة اوتار تعزف نبرا باصبعي السبابة والوسطى من اليد اليمنى وقد ادركنا من اشهر عازفيه في الستينات الاستاذ احمد عبادى ، ومن آلاتهم الناى ، والسنطور ومن ابرع عازفيه صديقنا الاستاذ حسين مالك الذي اقام عدة حفلات في البلدان الشرقية والغربية ، وسوف نتعرض لهاتين الآلتين في باب الآلات الموسيقية .

المقامات التركيـــة

ان المقامات التركية تكاد تتحد مع المقامات العربية المتداولة في الشرق الادنى والجماهيرية الليبية وتونس — وتتميز بخفض درجتي السيكاه (مي نصف مخفوضه) والأوج (سي نصف مخفوضه) بنسبة 20٪ شأنها في ذلك شأن المقامات الجزائرية والمغربية عموما ومقامي الذيل والعراق بتونس .

وتشتمل كتب المقامات والتراث الموسيقي التركي عموما على العوارض الخاصة التي بيناها في طالع هذا الكتاب والتي تحمل اسماء تتحد مع

ما ورد في المخطوطات العربيـة للعلوم الموسيقية وهي : فضله وتخفض او ترفع تسع البعد (قومـا) وبقية ونخفض او ترفع اربعة اتسـاع البعد – ومجنب صغير ويخفض او يرفع خمسة اتسـاع البعد – ومجنب كبير ويخفض او يرفع ثمانية اتسـاع البعـ ، واخيرا طنيني ويخفض او يرفع بعدا كاملا .

ونورد فيمـا يلي قـائمة المقامت التركيـة التي تتحد مع المقامات العربيـة السابق درسهـا مع الاعتبار المشار اليه وكذلك المقامات التركيـة الخـاصة التي سنبين ميزاتهـا :

أ – على درجة اليكـاه (صول (قرار) – يـكاه – سلطاني يكاه – فرح فزا – شد عربان – الفرحنما – (وهو كردى على اليكاه) الشوق نما (ويتركب من نهاوند على اليكـاه يله عقد صبا على الدوكـاه) لاله كول – (وهو عبارة عن الهزام مع قفلة شد عربان) شرف نوما – (ويتركب من عقد راست على اليكـاه يليه عقد حجـاز على الدوكـاه) – العنبر أفشان (ويشتمل على عقدى نهاوند على اليكـه وعلى الراست) – اليكـه عجم (ويتركب من عقد نهاوند على اليكـاه وعقد بياتي على الدوكـاه) – السلطاني سيكـاه – (وهو مزيج الشد عربـاذ بالسيكـاه والمستعار) .

ب – على العشيران (لاقرار) – البوسلك عشيران (وهو عبارة عن العشـاق التركي مركزا على العشيران) – الحسيني عشيران – راحت افزا (وهو عبارة عن تركيز مقـام الشورى على درجة العشيران) – العشق افزا (وهو تصوير للكردي على درجة العشيران) – العشيران زمزمة (وهو الكردي مركزا على العشيران مع بياتي على الحسيني) الشوق طرب (وهو مزيج بين الكردى على العشيران والصبا على الدوكـاه) – الروح نواز (وهو تصوير لمقـام النهاوند على العشيران) .

ج ـ المقامات المستقرة على العجم عشيران (سي قرار مخفوضة) ـ العجم عشيران ـ الدنكى ذيل (وهو تصوير لمقام النوائر على درجة العجم عشيران) ـ الشوق أور (ويتركب من عقد عجم عشيران يليه عقد نهاوند على الراست وعقد رست على الجهاركاه) ـ الشوق طرب (وله صورة ثانية تجعله مزيجا بين العجم عشيران والصبا على الدوكاه) ـ الطرزنوين (وهو مزيج بين العجم عشيران مع عقدى حجاز على فا ودو الثانية) ـ العجم كردى (وهو عبارة عن العجم عشيران مع التوقف بسلمه بالكردى على الدوكاه) (١) ـ السنبلة (يماثل الشوق طرب السالف الذكر) .

د ـ المقامات المستقرة على العراق (سي نصف مخفوضة) ـ الاوج أرا ـ البسته نكار ـ الفرحناك ـ (وهو عبارة عن تسلسل نوعين من السيكاه على درجتي سي نصف مخفوضة وفا نصف مرفوعة) ـ راحة الارواح ـ الرونق عراق (ويجمع بين عقد حجاز مصورا على العراق يليه عقد سيكاه على درجتها) ـ الرونق نوما (ويجمع بين عقد حجاز مصورا على درجة العراق وعقد مستعار على درجة السيكاه) الهزام الجديد (وهو مثل المقام السابق مع جعل عقده الثاني هزاما على السيكاه) ـ الديلك حوران (وهو عبارة عن مقام العراق ممزوجا بالحسيني) .

هـ ـ المقامات التي ترتكز على الراست (دو) ـ الراست ـ السازكار ـ الماهور ـ السوزناك ـ النهاوند ـ الحجاز كار ـ النيروز ـ الرهاوى ـ الحجازكار كردى ـ الدلنشين ـ النكريز ـ النوائر ـ الزاويل ـ (وهو

---

(١) ومنه اغنية «نني نني اهنى منام» للشيخ خميس ترنان .

عبارة عن الماهور مع رفع درجته الرابعة فا) (1) — السنديدة (يشترك مع الزاويل بزيادة عقدى نهاوند على النوى وكردى على المحير رى جواب) الكل دسته (ويتركب من عقود ماهور على الراست — وحجاز على البوسلك او مي طبيعية ونهاوند على الحسيني) — البوزروك — (وهو عبارة عن الماهور مع عقد بياتي على الحسيني) السوزدلار (وهو ماهور مع عقد جهاركاه على فا) — الشوق ذيل (وهو مزيج بين الراست والسوزناك) .

و — المقامات التي ترتكز على الدوكاه (رى) — العشاق — الحسيني — البوسلك (وهو كما تقدم نهاوند مصورا على درجة الدوكاه) — الكردى — الحجاز — الشاهناز — الهمايون — القارجغار (اى البياتي شورى) — العجم — الاصفهان (ويجمع بين البياتي والراست والحجاز على الدوكاه يليه عقد نهاوند على درجة النوى التي يكثر التوقف عليها) — الصبا — الكلعذار (وهو مزيج بين الحسيني والشورى) — اصفهانك (وهو مزيج بين عقدى راست وبياتي على الدوكاه يليهما عقد راست على النوى) — الحصار (ويتركب من عقد بياتي على الدوكاه يليه عقد حجاز على كل من الحسيني والمحير) — الكوجب (وهو يشمل عقد صبا على الدوكاه يليه عقد بياتي على الحسيني) — العرضبار (ويشمل عقدى بياتي على كل من الدكاه والنوى) — الكردانيه (وهو عبارة عن مقام الحسيني مع النزول الى درجة الراست عند القفلة مثل مقام نيرز التونسي) النيشابورك (وهو تصوير لمقام الراست على الدوكاه) .

ز — المقامات التي ترتكز على درجة السيكاه (مي نصف مخفوضة) السيكاه — الهزام — الماية — المستعار — الهفتكاه (وهو عبارة عن مقام

---

(1) مستعمل بالجزائر .

السيكاه رفعت درجته الثانية فا) وجهي عرضبار (ويشتمل على عقد سيكاه يليه عقد بياتي على النوى) .

ح – المقامات التي ترتكز على الجهاركاه (فا) الجهاركاه – الشوق افزا (وهو تصوير لمقام الحجاز كار على الجهاركاه) (١) .

ط – المقامات التي ترتكز على النوى (صول) ولم يذكر منها سوى مقام « طرز جديد » (ويشتمل على عقد نهاوند على النوى يليه عقد حجاز على المحير) . وقد اوردنا هذه المقامات تعميما للفائدة مع الاشارة بان تكاثرها تأتى من التشجيعات الكبرى التي لقيته الموسيقى التركية في عهد السلطان سليم الثالث الذي كان موسيقارا له مؤلفات عديده لا تزال متواصلة الرواج وقد تولى الحكم بين (1789 و 1807) .

والآن فقد تفتحت البصائر واصبح جل الموسيقيين يمارسون قراءة الموسيقى وكتابتها من السماع ، وتتبع عدد هام من الشباب العربي حلقات البحث الموسيقى بالجامعات الغربية ، واذا ما نظرنا الى التطوير الذي برز في تنويع المقامات التركية نجده ضئيلا امام الامكانات المنطقية التي تتوجد لنا اذا ما استعنا بجهاز الكتروني لتركيب اجزاء مختلف المقامات بعضها مع بعض وكذلك لاحداث السلالم الجديدة التي يمكننا ابتكارها باعتبار ما بين الدرجات من مسافات (بعد كامل – ونصفه – ومادون ذلك) وعلينا حينئذ ان نعمل على ايجاد حلقة بحث موسيقى في كل قطر عربي تتولى درس تراثه المحلي واستخراج التراكيب الجديدة التي يمكن استيحاؤها منه ، وعلى الحكومات العربية ان ترصد الموازين

---

(١) وقد طبقه المرحوم خميس ترنان في اغنية « لو كان النار اللي كواتني كواتك » .

المناسبة لتنفيذ ذلك التجديد في مؤلفات حديثة تعطى حقها من البث بواسطة الحفلات والاذاعات والاسطوانات على غرار ما يجرى في اغلب البلدان المتقدمة .

ولنعود شبابنا على استعمال العقل عند الاستماع فلا يرفض الجديد الذي لم يكن مألوفا لديه بل يبذل اجهد لاعادة سماعه المرات العديدة الى ان يتفطن لما فيه من جمال ويتعود على سمعه ، فلا ندع المجددين في حسرة ولا نعطيهم حقهم من التكريم الا بعد وفاتهم ؟

هذا وتطبق الموسيقى التركية بنفس آلات الموسيقى العربية مع زيادة الكمانشاه المعروفة « بالارنبة » ذات ثلاثة اوتار وتعزف بجرة القوس — « والساز » او « البزق » الخاص بالموسيقى الشعبية ، وقد انتقل الى الشام ولبنان واشتهر من عازفيه الامير عبد الكريم ومحمد مطر ، والطنبور ومن احسن ما قيل في وصفه قول ابي الفتح محمود بن الحسن السندي المعروف بكشاجم المتوفى سنة 350هـ 961م .

مخطف الخصر اجوف   جيده ضعف سائره
لفظه لفظ عاشق   يشتكي هجر هاجره
ذو لسانين (1) فوقه   عدلا من مقادره
انطقته يد امرىء   فاتر اللحظ ساحره
فحكى عن ضميره   ما جرى في خواطره

---

1) فهو ذو ثلاثة أزواج من الاوتار يسوى زوج منها في القرار والجواب في ان واحد

المقامات الآسياوية

– الرقا « الهندي : لقد سبق لنا ان بينا أن كلمة « راقا » تدل على نفس معنى المقام في البلاد العربية وبلدان الشرق الأدنى والاوسط .

ويعتبر هذا النوع من نفس عائلة الموسيقى العربية من حيث اعتمادها على أحداث المحيط الموسيقي الذي يجعل الفنان يتحاور مع الجمهور الذي يستمع اليه وهو يرتجل العزف أو الغناء على سلالم موسيقية يرتبط أغلبها بالمقامات العربية الاصيلة .

وفيما يلي أشهر أنواع « الرقا » الهندى مع الملاحظة بأن فيها ما يعتمد على السلم الخماسي مثل الموسيقى الافريقية الزنجية والتي بينا منها في الموسيقى العربية مقام « الرصد » كناوى أو عبيدى المعروف فى المغرب العربي ، وما يعتمد على ترتيب العقود وما يجمع بين النوعين معا – شأنها في ذلك شأن ما تقدم لنا في شرح الموسيقى العربية .

وللرقا الهندي اختصاص في العزف أو الغناء في أوقات معينة من اليوم وله في ذلك ارتباط بالموسيقى العربية حيث كانت نوبة رمل الماية لا تقدم في الاندلس الا في العشية وترتبط كلماتها بهذا المعنى مثل ما جاء في البطايحي الثالث منها :

اصفرت شمس العشيه   وأشرقت بين المماشي
قربوا كاسي اليّ   واعطفوا عطف الحواشي

كما أن نوبة الماية بتونس من اختصاص الصباح وترتبط كلماتها أيضا بهذا المعنى وهذا البطايحي الاول منها يشهد بذلك :

نشر الزهر فاح – طير الايك صاح   أقبل الصباح : والليل ولّى
ونوبة العشاق في المغرب تختص أيضا بمعاني الصباح .

وقد كان النظارة يعرفون المقامات فاذا أخذ احد الفنانين في الاستخبار (ارتجال العزف) في مقام الماية علموا أن نوبة هذا المقام ستأتي بعده وبها سيختم الحفل ، فتراهم يحتجون بغاية الادب وينطق بعضهم بكلمة « مازال بكري » وكثيرا ما تستجيب لهم الفرقة بتأجيل نوبة المايه .

وفيما يلي أشهر أنواع « الرقا » الهندي مع بيان اختصاصاتها ومواطن ارتباطها بالمقامات العربية وانفرادها طبعا بطريقة خاصة في الأداء .

أ ـ الرقا الخاصة بالصباح الباكر : 1 ـ « البهيرفا » Bhairava وهو يماثل مقام الحجاز كار الذي سبق لنا درسه ـ 2 ـ « البنقلا » Bangala هو نفس الحجازكار مع تحاشي الدرجة السابعة (سي) من سلمه ـ 3 ـ « القوناكالي » Gunakali هو نفس « الحجاز كار » العربي مع تحاشي الدرجتين الثالثة والسابعة من سلمه (مي وسي) بما يجعله خماسيا ـ 4 ـ « الاسفاري » Asavari يشترك مع « القوناكالي » السابق في حالة الصعود بسلمه بينما ينزل بما يقابل مقام « الحجاز كار كردي » العربي الذي سبق لنا درسه ـ 5 ـ « اليافانابوري » Yavanapuri يشترك مع سلم مقام « الحجاز كار كردي » مع اختصاصه بتحاشي الدرجة الثالثة (مي) في حالة الصعود ـ 6 ـ « اللطيفة » Latifa ويشترك مع الحجاز كار في سلمه مع تغيير درجته الخامسة (صول) ب (فا مرفوعة) بحيث يشتمل سلمه على (فا طبيعية) و (فا مرفوعة) في آن واحد ـ 7 ـ « الفيبهاسا » Vibhasa يشترك مع « اللطيفة » السابقة في سلمها مع اختصاصه بتحاشي درجتي (فا طبيعية) و (مي) ـ ليصبح هكذا خماسيا ـ 8 « الفيلاسخاني » Vilasakhani وهو يقابل مقام «الاثركردي» العربي الذي درسناه مع اختصاصه بتحاشي درجة النوى (صول)

ب ـ « الرقـا » التي تؤدى عند الضحى ومن اشهرهـا ـ 1 ـ « الشات » Shat وهو يقابـل مقـام الحجازكاركردى بالضبـط مع تحريك الدرجة الثـالثة من سلمـه ـ 2 ـ « الـبهويالا » Bhūpala ويشترك مع الحجـازكـاركردى مع تحاشي درجتـي سلمه الرابعة والسابعـة (فـا وسي) لـيصبـح هـكذا خماسيـا Pentalonique ـ 3 ـ « الهايابيلا فـال » Alhaiya Bilaval ويقـابل مقـام « المـاهـور » الذي درسنـاه في جميع خـاصياته منهـا نزول سلمه بدرجة (سي) مخفوضة ـ 4 ـ « البيلافـال » Bilaval هـو نـفس المـاهور مـع تحـاشي الدرجتين الرابعـة (فـا) والسابعـة (سي) في الصعود بسلمه .

ج ـ الرقا التـي تقـدم عند الظهر وبعده ـ 1 ـ « السـرنقا » Saranga ويشترك ايضـا مع المـاهور في سلمه مع اختصاصه بجعل درجة (سي) مخفوضة في حالتي الصعود والنزول ويتحاشي درجتي (مي ولا) من سلمه ـ 2 ـ « القبداسرنقا » Gabda Sarānga ويشترك مع الماهور مثل سابقه مع تحـاشي الدرجة الثانيـة من سلمه (رى) في حالة الصعود ورفع درجة (فا) منه في حالتي الصعود والنزول ـ 3 ـ «البهيما بالاشرى» Bhimapa lashri وهـو يقـابـل الـنهـاونـد الـكـبـير الـعربـي الـذي درسنـاه مع ازالة الدرجتين الثانية (رى) والسادسة (لا) من سلمه عند الصعود به فقط ـ 4 ـ « الملطاني » Multani وهو عبارة عن الاثركردى العربي مع ازالة الدرجتين الثـانية (رى) والسادسة (لا) عند الصعود بسلمه لاغير ـ 5 ـ « الشري » Shri ويتصـل ايـضا بالاثركردي ويختص بازالـة الدرجتين (سي) و (لا) من سلمه عند الصعود ويجعل (المي) طبيعية عند النزول بالسلم .

د ـ « الرقـا » التي تقدم عند المساء ومن اشهرهـا ـ 1 ـ « البلو » Pilu ويتركـب سلـمه من عقد مـاهور على درجة الراست (دو) يليه عقد

حجاز على النوى (صول) صاعدا ونازلا ؛ فيقفل بعقد نهاوند على درجة الراست وهو خاص بالهند ؟ — 2 — « المارافا » Marava وهو عبارة عن سلم الماهور خفضت درجته الثانية (ري) ورفعت درجته الرابعة (فا) في حالتي الصعود والنزول بالسلم وهو في ذلك خاص بالهند ايضا — 3 — « البورافي » Puravi وهو يشترك مع « الرقا » السابق مع انفراده بجعل القفلة « ماهورا » اي بتحويل درجتي (الفا) و (ري) طبيعتين .

هـ — « الرقا » التي تقدم في أول الليل : — 1 — « الشهيانتا » Chhayanata ويرتبط مع الماهور العربي في جميع الجزئيات — 2 — « الايمانا » Imâna وهو عبارة عن سلم « الماهور » او « دو الكبير » رفعت درجته الرابعة (فا) وهو يعزف بهذه الخاصية في الموسيقى الجزائرية التقليدية — 3 — « الكمودا » Kamoda وهونفس المقام السابق مع التراجع في رفع الدرجة الرابعة (فا) عند النزول بالسلم — 4 — « الكدارا » Kedara وهو نفس « الرقا » السابق مع ازالة الدرجتين الثانية والثالثة (ري و مي) من سلمه في حالة الصعود — 5 — « البهوبالي » Bhûpali وسلمه خماسي يتركب من درجات (دو — ري — مي — صول — لا) جميعها طبيعية بحيث لا يختلف عن « رصد الكناوي المغربي الإبارتكاز » على درجة الراست (دو) عوض اليكاه (صول قرار) أو الدوكاه (ري) .

و — « الرقا » التي تؤدي عند الدخول في السهرة هي : 1 — « الكافي » Kafi وهو يقابل النهاوند الكبير العربي مع التوقف به في الجواب — 2 — « البقشرى Bageshri وهو نفس الرقا السابق مع تحاشي الدرجة الخامسة من سلمه (صول) في حالة الصعود — 3 — « البهار » Bahar وهو نفس الكافي مع جعل درجة (السي) حساسا للجواب قبل النزول بالسلم للقرار وحينئذ ترجع هذه الدرجة الى حالتها الاصلية أي مخفوضة —

4 — «الكنادا» Kanada وهو عبارة عن النهاوند الذي سبق لنا درسه مع ازالة الدرجتين الثالثة (مي) والسادسة (لا) من سلمه في حالة الصعود وجعل حسَّاسه (سي قرار مخفوضة) — 5 — « الجياجفنتي » Jayajavanti وهو عبارة عن « الماهور » مع جعل درجة (المي) مخفوضة عند القفلة مثله في ذلك مثل مقام « مجنب الذيل » المعروف في المغرب العربي والذي كان استعمله الموسيقار المرحوم « رياض السنباطي » في بعض الحانه مثل قطعة « يالعينيك » التي غنتها المرحومة اسمهان .

ذ — « الرقا » التي تقدم في آخر الليل : — 1 — « البهاقا » Bihaga وهو يماثل رقا «الكامودا» الذي سبق لنا درسه من حيث الصعود والنزول بسلمه ويفترق في طريقة الأداء — 2 — « البارآج » Paraj هو نفس المقام السابق مع جعل عقده الثاني حجازا على النوى (صول) — 3 — « الملاكوشا » Almalakosha وهو عبارة عن سلم النهاوند أزيلت منه الدرجتان الثانية (رى) والخامسة (صول) فكان هكذا خماسيا .

وتوجد انواع اخرى من الرقا تختص بفصول السنة ففي الربيع « الرقا الهندلا » Hindola وهو عبارة عن سلم « الماهور » رفعت درجته الرابعة (فا) وأزيلت منه درجته الثانية (رى) والخامسة (صول) في حالتي الصعود والنزول وكذلك « رقا الفزنطا » Vasanta ولا يفترق عن سابقه الا باضافة عقد « حجاز كار » في القفلة .

اما موسم الشتاء فيقدم فيه نوعان من « الرقا » كلاهما خماسي يعرف الاول بشدها ملا Shaddha mala وهو يتركب من درجات (دو — ري — فا — صول — لا) أما الثاني فيسمى « مقها ملار » Megha mallar ويتركب من (دو — رى — فا — صول — وسي مخفوضة) .

وهكذا نكون قد اتينا على اشهر المقامات الهندية المعروفة « بالرقا » مع التعرف على مدى اتصالها بالمقامات العربية .

— **المقامات الصينية** : أما في الصين فاشهر مقاماتنا لا تزال متواصلة الوجود في خصوص منطقة « سين ديان » المسلمه التي لا تزال كما أسلفنا تستعمل الاحرف العربية في كتابتها ، ونورد فيما يلي بعض هذه المقامات التي تسمى عندهم « موقامي » — 1 — راك — 2 — جه بيات (وهو البياتي أو البيات العربي) — 3 — باشلنشي — 4 — جاركاه (متداول في اغلب البلاد العربية) — 5 — به نجكاه (هو البنجكاه المستعمل في السعودية وفي بلاد فارس) — 6 — نوزال — 7 — ته جهم (لعلهم يقصدون بها مقام العجم المتداول في عدد كبير من البلدان العربية وفي تركيا — 8 — توشناق (المقصود هو العشاق العربي المعروف) — 9 — ناوا (النوى العربي) — 10 — سه كاه (وهو السيكاه المعروف) — 11 — واخيرا ثراق (والمقصود هو مقام العراق العربي) .

وترتكز بقية مقامات هذا البلد الشاسع مع التي لليابان ولبقية بلدان الشرق الاقصى على انواع عديدة من السلالم الخماسية Gammes Pentatoniques من أشهرها ذلك الذي يعتمد مقام الكردي الذي يرتكز على الدوكاه (ري) مع ازالة درجتيه الثالثة (فا) والسابعه (دو) وهو على غاية من الروعة والجمال ويستعمل بكثرة في اليابان .

نورد فيمايلي صفحة من كتاب الموسيقى الصينية من منطقة « سين ديان » به مقامان عربيان مع الكتابة بالاحرف العربية والصينية في آن واحد.

XI سىكاھ مۇقامى
XI 斯尕木卡姆

قىسىم 部分	[illegible] ئىسمى 曲目名称	تاكتى 节拍	تېزلىك 速度	دايىنىڭ ئاساسىي رىتىملىرى [illegible]	بەت نومۇرى 页码
چوڭ نەغمە 大曲	مۇقامنىڭ باشلىنىشى [illegible]		♩ = [illegible] 渐快 [illegible] 渐慢 [illegible]		[illegible]
	تەزە 太孜	[illegible]	♩ = [illegible] 渐快 [illegible]		527
	تەزىنىڭ مەرغۇلى 太孜间奏曲	[illegible]	♩ = [illegible] 渐快 74		[illegible]
	سەلىقە [illegible]	[illegible]	♩ = [illegible] 渐快 [illegible]		[illegible]
	تەكەت [illegible]	[illegible]	[illegible] = 136 渐快 145		[illegible]
	تەكىتىنىڭ مەرغۇلى [illegible]	[illegible]	[illegible] = 142 渐快 152		[illegible]

XII ئىراق مۇقامى
XII 依拉克木卡姆

قىسىم 部分	[illegible] ئىسمى 曲目名称	تاكتى 节拍	تېزلىك 速度	دايىنىڭ ئاساسىي رىتىملىرى [illegible]	بەت نومۇرى 页码
چوڭ نەغمە 大曲	مۇقامنىڭ باشلىنىشى [illegible]		♩ = [illegible] 渐快 [illegible]		[illegible]
	تەزە 太孜	[illegible]	♩ = 64 渐快 72		[illegible]
	تەزىنىڭ مەرغۇلى [illegible]	[illegible]	♩ = 71 渐快 80		[illegible]
	سەلىقە [illegible]	[illegible]	♩ = 70 渐快 [illegible]		[illegible]
	سەلىقىنىڭ مەرغۇلى [illegible]	[illegible]	♩ = [illegible] 渐快 [illegible] 渐慢 [illegible]		[illegible]
مەشرەپ [illegible]	1 ـ مەشرەپ [illegible]	[illegible]	♩ = 113 渐快 [illegible]		[illegible]
	2 ـ مەشرەپ [illegible]	[illegible]	♩ = [illegible] 渐快 [illegible]		[illegible]
	[illegible]	[illegible]	[illegible]		[illegible]

المحافظون على المقامات الموسيقية

ان ابرز ظاهرة في الانسان تحفظ كيانه وتضمن استمرار تقدمه بحيث يبدأ كل جيل من حيث انتهى الجيل الذي سبقه هي وفاؤه واعترافه بالجميل لمن كانوا الحلقة الاخيرة التي ربطته بسلسلة الحضارة – وبذلك ميز الله البشر عن سائر المخلوقات وهذه ميزة وان كانت عامة لدى سائر بني الانسان الا أنها تتفاوت بين الشعوب وبين الاجيال فتضعف كلما طغت المادة وسرت الانانية وحب النفس بين الناس .

وقد جاء الاسلام بمبدأ سمو الاخلاق وحب المسلم لاخيه المسلم ما يحبه لنفسه ، وأثبت الادب العربي ان لوفاء جبلة في الانسان العربي وقال الشاعر سعيد حبوبي :

الوفاء يا عرب يا أهل الوفا لا تخونو عهد من لم يخن

ولذا رأينا من الواجب تقديم ثلة من الفنانين العرب والمسلمين الذين كان لهم دور هام في الحفاظ على التراث الموسيقي العربي الذي يعتبر أول دعامة له هي المقامات الموسيقية التي شرحناها في هذا الكتاب . ونعتذر عن عدم شمول هذا الفصل لجميع شيوخ الفن لان ذلك يستلزم كتبا عديدة ونرجو ان يقوم كل قطر عربي باصدار سلسلة من الكتب يختص كل منها بأحد الشيوخ البارزين على غرار ما قام به المعهد الرشيدي بتونس حيث بدأ بالشيخين خميس الترنان اللذي تقيم الحكومة التونسية ملتقى موسيقيا كل ثلاث سنوات باسمه وأحمد الوافي الفنان الموهوب فاصدر لكل منهما كتابا خاصا .

ا – فمن الجزيرة العربية نذكر المرحوم حسن جاوه من مكة المكرمة ومن مواليد العشرة الاخيرة من القرن التاسع عشر ، تربى حسن

جاوه على الالحان القديمة مع حفظ واسع للاشعار العربية وقدرة فائقة على الارتجال الغنائي وتنزيل للشعر المغنى حيث الظرف المناسب ، والمرحوم الشيخ ابراهيم السمان الحلبي الاصل المولود سنة 1884 الذي كان مقيما بالمدينة المنورة واستقى من حياض فنها مع تمكن من الموشحات والقدود الحلبية والادوار المصرية وحفظ للشعر الجيد من التراث العربي ويمتاز بصوت لم نتعرف على مثل اتساع دائرته في جيلنا الحاضر ، ينزل للقرار الى ما يقابل « الباص » في الغناء الغربي الأبرالي ، ويصعد للجواب حتى تخاله صوت فتات رقيقة ، توفي رحمه الله وهو مؤذن بالحرم النبوي الشريف سنة 1964 .

وقد تعرفنا على هذين الشيخين في الثلاثينات عند زيارتهما لتونس وبلدان المغرب واقامتهما بزاوية سيدي مدين بتونس التي كان لها وقف خاص بكل من يأتي من الحجاز .

ونذكر أيضا ضابط الايقاع الممتاز المرحوم عرفه صالح باعرفه المولود بحضرموت سنة 1865 وقد بث الايقاع العربي الاصيل في الاجيال التي أدركناها .

وامتاز من امارات الخليج عدة مغنين نذكر منهم عبد الله فضاله ومحمد الكورشي وصاحب الصوت الرخيم عوض دوخي الذين اختصوا باداء الصوت الخليجي الممزوج بحركات هندية ، واستمرت هذه الطريقة مع الاساتذة أحمد باقر وشادي الخليج وعثمان السيد وغيرهم في الكويت كما استمر احياء التراث في قطر مع غانم الرميحي المختص بالعرضات ومبارك سعيد السلطة المختص بالاغاني التي كانت ترافق غواصي البحر لاقتناء اللؤلؤ كذلك سعيد بن سالم وسالم فرج المعاصرين وعبد الحميد حسين نعمه الذي يبني التعليم الموسيقى على اسس سليمة وله الحان ممتازه

واشتهر من بين فناني البحرين بالعناية بالتراث الموسيقي خبري بودريس ومحمد الفارسي وتمتاز دولة الامارات وعمان واليمن بصلتها بالموسيقى الافريقية الزنجية وقد حضرت عدة حفلات تميزت بالسلم الخماسي وبآلات الايقاع الافريقية ، وقد تأتت هذه الصلة بواسطة علاقات الجزيرة العربية بصفة عامة بالحبشة والصومال والسودان وزنجبار التي كانت تحت سلطة امراء بني سعيد العمانيين .

2 — ومن العراق — نذكر « الملاحسن البابوججي » المتوفى سنة 1846 الذي اجمع الفنانون القدامى على مقدرته التي جعلته من ابرز بناة اسس المقام العراقي ، كما نذكر « أحمد زيدان » المتوفى سنة 1912 الذي تخرج عليه ثلة من ابرز الفنانين مثل رشيد القندرجي والحاج جميل ويوسف حوريش وغيرهم ، والملاعثمان الموصلي المتوفى سنة 1923 الذي كان من ابرز مجودي القرآن الكريم مع حفظه لصحيح البخاري وتلحينه لعدة امداح صوفية للطريقة القادرية ولاغاني شعبية (بستات) استقرت بالتراث العراقي منذ اكثر من ستين عاما — كما نذكر صديقنا عميد الفنانين الاستاذ محمد القبانجي المولود سنة 1904 الذي يعتبر قمة الجيل في دقة الغناء واداء المقام العراقي الذي اثراه بابتكاره لارتجال مقام اللامي .

3 — ونذكر من سوريا ولبنان الشيخ احمد ابو خليل القباني المتوفى سنة 1903 الذي ترجع اليه النهضة الغنائية والمسرحية في الشام ثم في مصر بتلحينه لعدة موشحات نذكر منها موشح الحجاز (ما احتيالي يا رفاقي) الذي لا يزال متداولا حتى الآن وقدود حلبية ، كما يعتبر اول بناة المسرح الغنائي العربي — ونذكر ايضا استاذنا المرحوم الشيخ علي الدرويش المتوفى سنة 195؛ الذي يرجع اليه الفضل في بث الدراسة الموسيقية بطريقة علمية في كل من الشام ومصر وتونس والعراق

كما نذكر الاساتذة عمر البطش صاحب الموشحات الممتازة وتوفيق الصباغ صاحب كتاب مجموعة القطع الموسيقية الشرقية وغيره من الكتب وفخرى البارودى الذي يرجع اليه الفضل في ترسيخ الفن العربي الاصيل وسليم الحلو الذي له باع في الغناء والتلحين وله عدة مؤلفات منها (الموسيقى النظرية) و (الموشحات الاندلسية) واستاذ العود جورج فرح والملحن حليم الرومي والاساتذة توفيق الباشا وعبد الغني شعبان وزكي نصيف .

4 ــ ومن الاردن وفلسطين الاستاذ واصف جوهرية الذي عمل على جمع الاغاني الشعبية من الارياف مع استاذه حسين سليم الحسيني ، وروحي الخماش الذي كان يشرف على فرقة اذاعة القدس قبل نكبة 1948 ثم انتقل للعراق ودرس بمعهدي الفنون الجميلة والدراسات النغمية واشرف على تأسيس فرقة الانشاد ، كما نذكر من المطربين والعازفين خيزران في الغناء والعزف على القانون ، والمغني الناقد عباس الجاعوني وعبد الكريم قزموز الذي استقر ببيروت بعد سنة 1948 وعمل في فرقها الممتازة .

5 ــ ونذكر من مصر استاذ الجميع المرحوم عبده الحمولي المتوفى سنة 1901 وزوجته المطربة « الماظ » المتوفية سنة 1897 وقد اشتهرا بالرسوخ في الفن مع الرقة والاخلاق السامية وخلف الحمولي انتاجا غزيرا وممتازا نذكر منه ادوار « الله يصون دولة حسنك » و « متع حياتك بالاحباب » و « جددي يانفس حظك » ، كما نذكر المرحوم محمد عثمان المتوفي سنة 1900 تاركا مجموعة رائعة من الموشحات مثل موشح الراست « ملا الكاسات وسقاني » وموشح الحجاز كار « اسقني الراح » وادوار

« ياما انت وحشني » و « كادني الهوى » و « حظ الحياة » المتداولة إلى الآن

كما نذكر مجموعة من الملحنين والاساتذة والمؤدين والمؤلفين مثل « ابراهيم القباني » و « كامل الخلعي » الذي ترك لنا نحو المائة موشح مع مجموعة من الاغاني المسرحية و كتاب « الموسيقى الشرقي » الزاخر بالمعلومات ، والمشائخ « يوسف المنيلاوى » و « سالم الكبير » والسفطي وسلامه حجازى زعيم الغناء المسرحى ، وعبد الحي حلمي وسيد درويش مع زكريا احمد ومحمد القصبجي ورياض السنباطي وأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب ومحمود الحفني الذي اعد المؤتمر الاول للموسيقى العربية سنة 1932 واحمد شفيق ابو عوف الذي دوّن مجموعة من التراث الغنائي ونشرها . الذين اثروا الموسيقى العربية باتناجهم وادائهم ومؤلفاتهم .

6 — ونذكر من الجماهرية الليبية المرحومين المشائخ حسن الكعامي شيخ عمل الطريقة العيساوية بزاوية سيدي الشعاب ومحمد بوريانة ومحمد قنيص وعلى منكوسة الذين لهم ضلع في احياء المألوف الليبي والشيخ المختار شاكر المرابط الذي كان متمكنا من الادوار المصرية وقد وصل شغفه بها الى ادخالها ضمن عمل الطرق الصوفية بمدينة طرابلس ، وكذلك الاساتذة البشير فهمي ،علي الشعالية وابا مدين ومحمد حقيق الذين اختصوا بالغناء الشعبي المنسرب الى مرزك بمنطقة فزان .

7 — اما تونس فنذكر منها محمد الرشيد باى ثالث ملوك العائلة الحسينية المتوفى سنة 1759 الذي تخلى عن عرش الملك ليتربع على عرش الادب والفن ويحدث بقصره مدرسة للموسيقى أصبحت سنة متبعة لدى من اتي بعده من الملوك — كما نذكر الشيخ محمد بن الحسين (الضرير)

الذي جمع بين الطرب والمدائح الصوفية في خصوص الطريقتين السلامية والعروسية مع مقدرة فائقة على الارتجال وقد تبعه في ذلك المنشد الصادق بن عرفه الذي ابقى اسطوانات تشهد بمقدرته .

واشتهر بالغنا المسرحي الشيخ سلامة الدفاني مع اختصاصه بالانشاد في الطريقة الشاذلية مثله مثل الشيخ محمد غليونجي ، كما اشتهر بغناء الموشحات والادوار مع مقدرة فائقة على التمثيل المسرحي والبروز في المسرح الغنائي الاستاذ محمد العقربي ، وبرز في الموسيقى النحاسية امجموعة من الاساتذة نذكر منهم احمد البجاوي وابن احمد ، ودوقاز ، والهادي الشنوفي ، والشاذلي مفتاح .

اما الانتاج الموسيقي فقد برز فيه الشيخ احمد الوافي المتوفى سنة 1921 بعدة موشحات وازجال تلاه الشيخ خميس الترنان المتوفى سنة 1964 الذي جمع في انتاجه بين البشرف والنوبة والموشح والقصيد والاغاني الشعبية والمدرسية ، كما اشتهر الاساتذة علي الرياحي ومحمد التريكي وصالح المهدي وقدور الصرافي ومحمد الجاموسي والشاذلي انور وعلي شلغم والهادي الجويني .

8 — نذكر من الجزائر المطرب محمد سفنجة المتوفى سنة 1908 الذي كان ابرز عازف على العود المعروف « بالكويترا » واشهر حافظ للتراث، وقد تتلمذ عليه اليهودي يافيل ولد مخلوف الذي اعد سفينة الغناء التقليدي الجزائري وطبعها في فاتح هذا القرن ظلت المرجع الوحيد رغم ما فيها من اخطاء ، وظهرت في اوائل القرن مطربة شهيرة تدعى يمينة بنت الحاج المهدي سجلت بين سنتي 1905 و 1928 خمسمائة اسطوانة للتراث الموسيقي ، واشتهر في الاونة الاخيرة عميد مغني التراث الاستاذ محي الدين باش تارزي والاساتذة العربي بن صاري وعبد الكريم دالي

ومحمان بن عاشور والحاج حسونة الخوجه وتلميذه الحاج الطاهر الفرقاني .

9 — وفي المغرب ظهر الحاج علال البطلة زمن السعديين (1554—1658) واليه يرجع انتاج نوبة « الاستهلال » المقابل لمقام الراست ونذكر بعده من عناصر القرن السابع عشر الشيخ عبد الرحمن الفاسي الذي ينسب اليه للحين عدة قطع من نوبة راست الذيل ، والشيخ عبد الكريم بن زاكور الذي تنسب اليه قطع من بسيط رمل الماية ، وفي سنة 1788 اصدر الحسن الحايك كنشه الذي جمع فيه كلمات التراث الموسيقي المغربي واصول طبوعها (مقاماتها) آخر من حققه وعلق عليه صديقنا الاستاذ الحاج ادريس بن جلون رئيس جمعية المحافظة على الموسيقى الاندلسية الذي يرجع اليه فضل الحفاظ على التراث الموسيقي واستمرار تداوله ، ونذكر ايضا الشيخ عبد السلام البريهي الذي سميت فرقة الموسيقى التقليدية بمدينة فاس باسمه ويقودها تلميذه الاستاذ عبد الكريم الرايس ونذكر ايضا الشيخ عمر الجعدي الذي كان من ابرز عناصر الفرقة المغربية التي شاركت في المؤتمر الاول للموسيقى العربية سنة 1932 بالقاهرة ، ومحمد التمسماني رئيس فرقة تطوان وأحمد الوكيلي رئيس الفرقة التقليدية للاذاعة .

ونذكر من موريتانيا شابا اعتنى بالتراث الموسيقي واحسن اداءه هو السيد « سيملي » الذي ابرز لنا فتاتين ممتازتين في مباراة مهرجان ام كلثوم الخاص بالغناء العربي هما (ابتي بنت شويخ وديمي بنت آب) ، كما نذكر من السودان الاستاذين عبد الكريم لكابلي واسماعيل عبد المعين الذي له رأى خاص في أهمية السلم الخماسي .

10 — هذا وقد ادمجت عدة قطع تركية من بشارف وسماعيات في وصلات الموسيقى العربية واستمر تداولها الى الآن حتى ان البعض من

الفنانين يظنون انها من التراث العربي واغلب هذه القطع تنسب الملحنين الاساتذة عثمان بك المتوفى سنة 1885 الذي اشتهرت قطعه بمصر بفرقة الثالوث محمد القصبجي وعبد الحميد القضابي وسامي شوا امير الكمان ، وعاصم بك المتوفى سنة 1929 الذي سجل له محمد عبد الوهاب بشرفا في مقام الراست ، وعزيز دده افندي المتوفى سنة 1905 وطاتيوس المتوفى سنة 1913 وجميل بك طنبوري رئيس الفرقة الموسيقية السلطانية المتوفى سنة 1925 ولا يزال انتاجه يعزف في الحفلات ويدرس بالمعاهد الموسيقية العربية اخص منه سماعي شد عربان (1) الذي سجله محمد عبد الوهاب ايضا وسماعي محير بياتي ويعرف بطاهير نسبة للولي الصالح الفارسي بابا طاهر .

وقد كان اتصال البلاد العربية بالغناء التركي اثناء القرن السابع عشر من خلال التهاليل الآتية « لا اله الا الله ، الله اكبر ، الله اكبر ، الله اكبر وسبحان الله والحمد لله ولا حول ولا قوة الا بالله » التي لحنها الفنان التركي الشيخ مصطفى العترى (1640—1711) في مقام السيكاه .

وقد دخلت في تقاليد اغلب البلدان الاسلامية تستعمل في مرافقة الايمة عند ذهابهم لصلاة العيد كما كان يستعملها المنشدون (الخوجات) في بعض البلدان قديما اثناء الجنائز .

وقد استمعت الى هذا اللحن في ذكرى العترى التي اقامتها بلدية اسطنبول يوم 14 مارس 1972 بالمعهد الموسيقي وغنى فيها شيخ الفنانين المرحوم « منير نور الدين سلجوق » .

ولحن الشيخ العترى الآذان في مقام الماية الشرقية وقد جابه بذلك اللحن الفارسي المتعارف للاذان في مقام الاصبهان ولا تزال المساجد الحنفية بتونس تستعمل الآذان بلحن العترى الى الآن .

---

1) من الغلط المشهور «شط عربان» .

الآلات المستعملة في الموسيقى العربية التقليدية

لقد قسم علماء العرب والاسلام الآلات الموسيقية الى ثلاثة اصناف : 1 ـ آلات وترية ـ 2 آلات النفخ ـ 3 وآلات النقر .

وامتلات الكتب القديمة باسماء هذه الآلات العديدة التي لم نتعرف في الغالب على انواعها وأشكالها مثل « العنقاء » و « الشاهرود » و « الجفانة » التي حرفت بتونس واصبحت « جرانة » ، ووضعت لآلة الكامنجة (VIOLIN) ، و « الجناح » وقد كان مستعملا في « الجزائر » الى العشرنيات من هذا القرن و « الكتارة » وغيرها .

ومما لا شك فيه ان اهم آلة اعتمدت عليها الموسيقى العربية عبر التاريخ هي آلة العود التي ارتبطت بها عدة اساطير لبيان رسوخها في القدم . قال المسعودي ان عبد الله بن خرداذبه دخل على المعتمد ذات يوم وفي المجلس عدة من ندمائه من ذوي العقول والمعرفة والحجى فقال له اخبرني عن أول من اتخذ العود قال بن خرداذبه : قد قيل في ذلك يا امير المؤمنين اقاويل كثيرة ، أول من اتخذ العود الملك ابن متوشلح بن محويل بن عباد بن خنوخ بن قين بن آدم ـ وذلك انه كان له ابن احبه حبا شديدا ، فمات فعلقه بشجرة فتقطعت اوصاله حتى بقى منها فخذه والساق والقدم والاصابع ، فاخذ خشبا فرققه والصقه فجعل صدر العود كالفخذ ، وعنقه كالساق ، ورأسه كالقدم ، والملاوى كالاصابع ، والاوتار كالعروق ، ثم ضرب به وناح عليه فنطق العود ـ هـ

وجاء في شرح منظومة الآداب (للمرداوى) لمحمد السفاريني (القاهرة سنة 1324 ص147) أول من وضع العود للغناء لامك بن قانيان ، بكى به على والده ، ويقال ان صانع العود بطليموس الحكيم صاحب الموسيقى كما في « بهجة التواريخ » وهذا أظهر والله أعلم ـ هـ ـ

ويرجع الباحث الاثري العراقي صديقنا الاستاذ « صبحي انور رشيد » تاريخ هذه الآلة للعصر الاكدي (2350 — 2150 قبل الميلاد) ويتحدث عن العثور على منحوتات يرجع تاريخها الى القرن الخامس عشر قبل الميلاد في مدن « كركميشي » و « سنجرلي » وغيرهما وكذلك على لوح طيني من مدينة « نوزي » وختم اسطواني يعود للملك الكاشيين (القرن الرابع عشر قبل الميلاد) .

ويوجد بمختلف الحضارات القديمة نحوت ولوحات وغير ذلك من الاثار التي تصور لنا آلات يمكننا ان نجزم بأنها اصل للعود ولكن ليست هي العود نفسه لمخالفتها لشكله الذي حكته لنا الكتب العربية القديمة او وجدناه مرسوما بها مثل « الموسيقى الكبير » للفارابي » ، و « رسالة في اللحون والنغم » للكندي التي اشتملت على تركيب العود ومعرفة الاوتار والنغم » ورياضة اليدين للملك ، وغيرهما ، وكذلك لاشكاله المعاصرة التي ورثناها جيلا عن جيل .

وبذلك يمكننا القول بان هذه الآثار التي وجد منها الكثير في الحفريات المصرية والقرطاجنية والاغريقية والرومانية يمكن ان تكون اصلا لجميع الآلات المشابهة للعود مثل « الطار » و « السطار » الفارسيين والطنبور الخرساني المتداول في جمهوريات اسيا الوسطى الاسلامية حتى الآن ، و « الطنبور » و « البزق » ، التركيين و « البلليكا الروسية » ، و « القيثارة » الاندلسية وغيرها من الآلات الوترية التي تعزف بالنبر أو الضرب على اوتارها بواسطة مضراب او بتحريك الاصابع .

وقد اكد كتاب الاغاني لابي الفرج الاصبهاني ان « سائب خاثر » المتوفي في عهد « اليزيد بن معاوية (680—683م) هو أول من استعمل آلة

العود في مصاحبته للغناء بالمدينة المنوره بعد ما كان يصطحب بالقضيب ومنه استمرت هذه الآلة يتناولها العازف والملحن والاستاذ الى عصرنا الحاضر

وقال اخوان الصفا : ان اهل هذه الصناعة (اى الموسيقى) قالوا : ينبغي ان تتخذ للآلة التي تسمى « العود » خشبا طوله وعرضه وعمقه على النسبة الشريفة ، وهي ان يكون طوله مثل عرضه ومثل نصفه ، ويكون عمقه مثل نصف عرضه ، وطول عنقه مثل ربع طوله ، وتكون الواحة رقاقا متخذة من خشب خفيف ويكون الوجه رقيقا من خشب صلب خفيف يطن اذا نقر ، ثم يتخذ اربعة اوتار بعضها اغلظ من بعض على النسبة الافضل وهو ان يكون غلظ « البم » مثل غلظ « المثلث » ومثل ثلثه ، وغلظ « المثلث » مثل غلظ « المثنى » ومثل ثلثه ، وغلظ المثنى « مثل غلظ « الزير » ومثل ثلثه .

وقد طور هذه الآلة الموسيقار علي بن نافع الملقب بزرياب الذي عاش بين القرنين الثاني والثالث الهجرى التاسع ميلادى وذلك بان جعلها من وزن عود استاذه اسحاق الموصلي في الثلث ، وجعل اوتارها بعضها من مصران شبل الاسد والبعض الآخر من حرير لم يغزل بماء سخن ، وجعل مضراب العود من قوادم النسر عوضا عن الخشب ، وزاد له وترا خامسا تماشيا له مع توسع بعض الاصوات ، كما طور منصور زلزل المتوفى سنة 791 م طريقة عزف هذه الآلة بزيادة وسطى ثالثة تنسب اليه وضعها بين « الوسطى القديمة » و « وسطى الفرس » .

هذا وقد اكتضت كتب الادب العربي بالاشعار التي تتحدث عن وصف العود وكيفية عزفه ، ومصاحبته للغناء ، وارتباط اوتاره بطبائع الانسان الاربعة من ذلك :

دارت ملاويه فيه واختلفت   مثل اختلاف الكفين شبكتا

ومن ذلك ايضا :

لا أحب الاوتار تعلو كما لا اشتهي الضرب لازما للعود

وللعود العربي ثلاثة انواع : — 1 — المتعارف في الشرق الادنى والاوسط وهو الاكثر شيوعا — 2 — العود العربي الشائع بين كل من مقاطعة قسنطينة بالجزائر وتونس ويشبهه « الكبزة » المعروفة برومانيا واللوطه الشائعه في تركيا واليونان ويتميز عزف هله الآلة بلزوم محاكاة الايقاع مع اداء الجمل اللحنية في آن واحد — 3 — الكويترا الجزائرية المقاربة للعود الرباعي اللذي كان معروفا في المغرب الى الثلاثينات من هذا القرن ، ويقول صديقنا الباحث الاستاذ يوسف شوقي انه كان معروفا بمصر وقد ادركه ولكنا لم نعثر على اى تسجيل له على الاسطوانات المصرية التي بدأ بروزها من طالع هذا القرن .

وانتقل العود الى بلدان اسيا عن طريق التجار العرب والفتوحات الاسلامية ، ويقول صديقنا الفياتنامي الباحث « ترانفانكي » الاستاذ بجامعة الصربون في هذا الشأن ان اهل الشرق الاقصى يقولون ان آلة العود وصلتهم بواسطة جماعة من اهل الصحراء ، ويجزم بأن يكونوا من العرب .

وعلى كل فالعود موجود في الصين ويسمى « بيبا « Pipa وفي اليابان ويسمى « بيوا « Byoua وفي الفياتنام ويسمى « تيبا « Teba .

كما انتقل العود ايضا الى البلاد الاروبية عن طريق الاندلس وعن طريق صقلية ثم عن طريق الاتراك العثمانيين في اواخر القرن الخامس عشر وشاع استعماله في اغلب البلاد الاروبية في القرنين الموالين .

وادخل عليه تطوير متنوع ، من ذلك انه زيدت له عدة اوتار حتى اصبح مجموعها احد عشر وترا — واضيف له ذراع ثان — واصبح ينعت بعود توربي THEORBE لكنه تحول عن مردوده للدرجات الصوتية العربية والشرقية بصفة عامة كما انه تقلص امام بروز القيثاره ذات الاوتار الحديدية وخاصة امام البانو وقوته — وقد الف للعود عدد هام من الموسيقاريين الاوروبيين نذكر منهم بتروتشي PETRUCCI في البندقية سنة 1546 هذه المدينة التي ظهر فيها اربعون كتابا للعود ، وتحرك بعد ذلك الفنانون الالمان ثم الفرنسيون وقد نشر اتينيان ATTAINGNANT كتابين عن العود في النصف الثاني من القرن السادس عشر ووصلت موسيقى العود اوجها مع القرن السابع عشر وامتازت حينئذ المدرسة الفرنسية مع فرانسيك FRANCISQUE — (1600) وبيزار — BESARD — (1603) وبلاروفالي وغولتي N. VALLET GAULTIER R. BALLARD وفي بريطانيا ألف للعود ما بين سنتي 1540 و 1620 حوالي الفي قطعة على يد مجموعة من الفنانين يتقدمهم جون دولاند JOHN DAWLAND وفي القرن الثامن عشر استمرت العناية بآلة العود بالمانيا والف له كل من « فايس » WEISS و « باخ » BACH و « هايدن » HAYDN .

ويحاول الغرب الآن العودة الى العود ضمن العناية بالآلات القديمة وقد زارتنا في السنين الاخيرة عدة فرق باجيكية وفرنسية وانكليزية تستعمل العود عمادا لها وتفتخر برجوعها اليه .

بينما نلاحظ في الفرق العربية تقلصا لهذه الآلة لتحتل مكانها آلة « الفيولونتشلو » بجذب الاوتار بينما هي تعتبر من عائلة الفيولين (الكمانجة) وقد اصطلحنا عليها بالكمانجة الكبيرة ولا يمكن ان تؤدى مايؤديه العود ولو كانت بعزف بارع من مثل لذي للمرحوم حسن الحفناوي والذي لمحمد غنية .

الكنـــــــــــارة

نذكر من الآلات الوترية العربية « الكنارة » التي ترجع في اصلها الى التسمية البابلية السامية (كناروم) وكذلك الى العبرية والارامية « كنور » هي تعرف في بعض الاقطار العربيـة الآن باسم (السمسمية) او (الطنبورة) وفي اوربا باسم « لير » (LYRE)

والظاهر انها لم تدخل للموسيقى التقليدية العربيـة لكونها «محدودة الأبعاد الصوتية بحيث لا يمكن استعمالها في اداء اغلب المقامات ولذا نراها مستمرة الوجود في بعض الاقطـار مثل الجزيرة العربيـة بما فيها امارات الخليج ، واليمن ، والسودان ، والحبشة ، والسنغال ، وتستعملها الجالية الزنجية في البصرة وامارات الخليج في خصوص الموسيقى الشعبية لا غير .

الآلة الوترية الثالثة هي القانون المصنوع في الغالب من خشب الجوز في شكل شبه منحرف قائم الزوايا ، اشتهر بالخصوص في مصر وفي تركيا حيث يكون حجمه في ثلثي حجم القانون المصرى ، وهو بذلك تتراوح دائرته الصوتية بين ثلاثة واربعة دواوين باعتبار ثلاثة اوتار لكل درجة صوتية ابتداء من قرار الجهاركاه (فا قرار) ويعزف بوسطة ريشتين توضعان في سبابتي اليدين لاداء القرار والجواب في آن واحد .

وقد كان تنويع المقامات في هذه الآلة يتم بواسطة التظفير باليد اليسرى ويقول كامل الخلعي في كتابه « الموسيقى الشرقي » ان محمد المندي العقاد هو اشهر من اجاد هذه الآلة ونظرا لطول مدة وجوده مع المطرب عبده الحمولي وسرعة المرحوم في نقل المقامات تعود على تصليح القانون (شده — تعديله — دوزانه ؟) في مدة لا يباريه فيها خلافه كما يشهد بذلك معاصروه ممن يشتغلون بهذه الآلة ، قال فتح الدين بن الشهيد في القانون

غنى على القانون حتى غـــدا من طرب يهتز عطف الجليس
فحنت الارواح من شـــدوه الى انيـس يا له من انيــس
داوى قلوبــا من غليـل الأســى وكـان فيـه من هـواه رسيس
فصاحت الجلاس عجبـا بـه يا صاحب القانون انت الرئيس

وفي ذكر « الرئيس » ربما يشير الى الحكيم ابن سيناء صاحب كتاب « القانون » في الطب ويقول بعضهم انه مخترع القانون أو محسنه .

وقد تطورت هذه الآلة في العشرينات بمصر بان اضيفت لها قطع صغيرة توضع تحت يسار الاوتار تسمى « العرب » بضم العين لرفع وتنزل لتنويع المقامات.

وقد عرف عازفوا القانون بانفرادهم بمحاسبة ارتجالات المغنين ولذلك نعتوا انفسهم (بحمار التخت) ، وقد تم تطوير القانون على ايدى ثلة من العازفين المصريين اشهرهم علي الرشيدي ، وعبد الحميد القضابي ، وابراهيم العريان الذي نقل هذه الآلة للمغرب العربي واخذها عنه « مريدخ سلامه » ؛ والموسيقار خميس ترنان ثم محمد القادري الذي كانت له الشجاعة الكافية لترك آلته الاصلية « البيانو » والتمحض للقانون ثم ابراهيم صالح الذي عزف هذه الآلة بثلاثة اصابع من اليد اليمنى ؛ كما امتاز بها الاستاذ عبد الفتاح منسي وله فيها براعة فائقة بز بها كل عازفي هذه الآلة بجميع الاقطار العربية .

السنطـــــور

من الآلات الموسيقية القريبة من القانون السنطور الشائع حاليا في العراق وفي بلاد فارس وجهات من تركيا ، وهو ذو شكل شبه منحرف في احجام مختلفة اصغر من القانون اوتاره معدنية ودائرته الصوتية حوالي ثلاثة دواوين أو اكثر بقليل لكل درجة منها اربعة اوتار او ثلاثة او حتى وتران ، ويعزف بواسطة مضربين وهما قضيبان خشبيان مرققان يضرب بهما على الاوتار بكلتا اليدين .

وقد انتقل السنطور الى اوروبا بواسطة الفتوحات الاسلامية التي قامت بها الدولة العثمانية واستقر بالخصوص في المجر وفي رومانيا وتشيكوسلفاكيا ويستعمل في الموسيقى الشعبية التي لها صلة بالفن الغجرى (TZIGANE)

الـــربــــــاب

لقد وردت كلمة « رباب » اسما للفتيات في الاشعار العربية القديمة ثم ذكرها الخليل بن احمد المتوفى سنة 175هـ 951م حيث يقول ان العرب كانوا يغنون اشعارهم على صوت الرباب وذكرها كل من الجاحظ في « مجموعة الرسائل » وابن سيناء « في الشفاء » وابن زيله في مصنفه « الكافي » والفارابي في الموسيقى الكبير – ويقول « النابلسي » في هامش رسالته (الدلالات في سماع الآلات) : الربابه آلة موسيقية عربية قديمة نشأت في الجزائر وتونس ومراكش مثل قدمها في العراق والاقطار القريبة منه . ه وفعلا فالرباب لم يستعمل في الموسيقى التقليدية العربية الا في هذه الاقطار من البلاد العربية مع عثورنا على صور ورسوم اسبانية تثبت وجود الرباب العربي بالاندلس .

وهو عبارة عن قطعة خشب من الجوز وقع حفرها ووضع على نصفها الاعلى قطعة نحاسية او خشبية ذات ثقوب عديدة وعلى نصفها الاسفل قطعة من جلد رقيقة وهو ذو وتريي يعدلان بنسبة خماسية كاملة (صول – رى) ويعزفان بجر القوس عليهما ، وتتغير منازل الرباب بجذب الوتر باصابع اليد اليسرى الى اليسار .

اما في العراق فتسمى هذه الآلة « اجوزة » بسبب استعمال نصف قشرة « جوزة هند » صندوقا صوتيا لها مغطى بقطعة من جلد رقيق . وهي ذات اربعة اوتار تتغير منازلها بجس اوتارها باصابع اليد اليسرى .

اما في بقية البلدان العربية فتوجد اشكال اخرى من الرباب تستعمل في الآغاني البدوية وفي مرافقة الشعراء ولذا سمي بمصر « رباب الشاعر

وفي بلاد الفرس فقد غيروا الجوزه العراقية بان جعلوا صندوقهم الصوتي من خشب واسموها « كمانشاه » اما في تركيا فهذه الآلة لها شكل خاص وتسمى ايضا كمانشاه او « ارنبة » وتتغير درجات سلمها بدفع الوتر باضافر اليد اليسرى .

وقد انتقل الرباب الى أوروبا في القرون الوسطى وتولدت عنه آلة تسمى « ربك » REBEC ومنها جاءت الكمانجة VIOLIN VIOLON المعروفة حاليا .

وقد استعمل الرباب في التورية لدى احد الشعراء حيث يقول :

لا تبعثوا بسوى المهذب جعفر فالشيخ في كل الامور مهذب
طورا يغني بالرباب وتارة تأتي على يده الرباب وزينب

ومن اشهر عازفي الرباب المعاصرين في المغرب الاستاذ الحاج عبد الكريم الرايس وفي الجزائر المرحومين الاستاذ الحاج العربي بن صارى والاستاذ عبد الكريم دالي ، والاستاذ علي المرابط رئيس الجمعية الموصلية ، وبتونس المرحومين الشيخ احمد بطيخ والشيخ محمد غانم ، والدكتور بلحسن فوزة . اما في العراق فأبرع من عزف الجوزة بدون منازع هو الاستاذ شعوبي ابراهيم الذي يعتبر مرجعا للمقام العراقي .

وقد دخلت آلة الكمانجة الغربية (Violin) البلاد العربية منذ حوالي قرن ونصف وعزفت على طريقة الرباب بوضعها على احدى الركبتين أو بينهما وذلك بواسطة بعض عازفي الرباب ثم تفرد بها على هذا النحو « ابراهيم سهلون » في مصر و « عبد العزيز جميل » و « خيلو الصغير » في تونس — وهي لاتزال تعزف بطريقة الرباب في الفرق التقليدية الجزائرية والمغربية الى الآن .

النـــــاي

لقد تعرضت الكتب القديمة الى آلات النفخ فبينت احداث الصوت بها مثلما قال « ابو نصر الفارابي » يحدث فيها النغم بتسرب الهواء في تجويفاتها شيئا فشيئا ، مثل المزامير وما جانسها .

وكلمة ناي فارسية الاصل تقابلها باللغة العربية « القصبة » أو « الشبابه » وهو من قصب يشترط فيه ان يشتمل على تسعة اجزاء متساوية (بقدر الامكان) تفصل بينها ثماني عقد — ويشتمل على ثقبة خلفية يسدها ابهام اليد اليسرى وست ثقب امامية ، وسنبين كيفية صنعه في الشكل الذي نقدمه آخر هذا الفصل .

ويعزف الناي بوضع فتحته العليا على الجزء الايمن من شفة العازف الذي لا بد له من بذل الجهد للحصول على النغم الصحيح .

ويوجد ناي آخر لدى الفرس وان كان هو الآخر من قصب الا ان له قواعد اخرى لصنعه ، ويعزف بادخال جانب من جزئه الاعلى في الشق الايمن من فم العازف الذي يطلب منه رفع مقدم لسانه الى شدقه الاعلى عند النفخ .

ويعتبر الناي من اقدم الآلات الموسيقية ، ويقال ان سيدنا داود عليه السلام كانت له نايات يضعها في مكان خاص من نافذة بيته لتحدث انغاما مطربة عذبة عند تغير مجرى الهواء في الساعات الأخيرة من الليل ، ومن ذلك استمرت قداسة هذه الآلة وقد اعتمد عليها عدد من الطرق الصوفية في الهند وبلاد فارس ثم لدى الطريقة المولوية التركية نسبة الى مولانا جلال الدين الرومي المتوفى سنة 672هـ 1373م دفين مدينة قونيا

بجنوب تركيا ، وقد اطلعت بضريحه على متحف لهذه الآلة ، حيث يحبس كل عازف ممتاز في الطريقة آلاته على هذا المتحف .

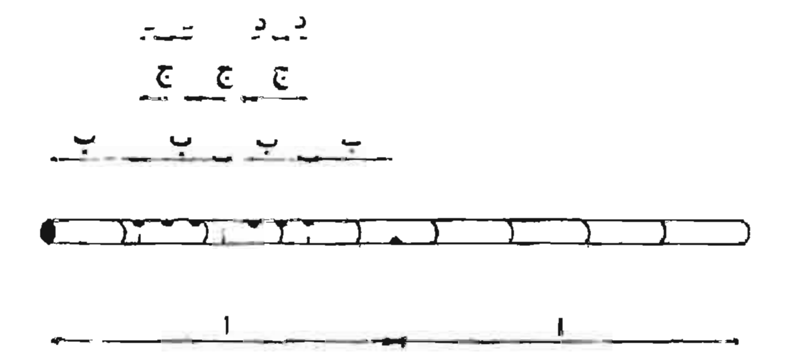
وللناى سبعة احجام لكل منها طبقة صوتية خاصة واسم خاص وهي في تركيا : ابتداء من الاكبر 1 داود — 2 — شاه — 3 — منصور — 4 — كيزناى — 5 — مستحسن — 6 — سويرده — 7 — بولاهنك — وله اسماء اخرى في بعض البلدان العربية مثل « التقيب والزلامي » والاسماء التركيه هي الاكثر شيوعا ، ويوضع للناي في تركيا بالخصوص قطعة من العاج أو من قرن أحد الحيوانات في «تحته» العليا تعين على النفخ ، تجاوزناها في البلدان العربية .

وقد تولد عن الناي آلة اخرى تدعى لدى الفرس « سرناي » ولدى الاتراك « زورنا » . وتعرف في المشرق العربي « بالمزمار » و في ليبيا والجزائر والمغرب واسبانيا « بالغيطة » وفي تونس « بالزكره » وهي في شكل اسطوانة من خشب اسفلها مخروط مجوف وفي رأسها قطعة صغيرة من قصب ينفخ فيها لاحداث صوت حاد ، وقد تمحضت هذه الآلة للموسيقى الشعبية وللموسيقى العسكرية ودخلت بها الجيوش العثمانية الى أواسط أروبا حيث يتواصل عزفها في بلاد البلقان ، وتولدت عنها الآلة الاركسترالية (الهوبوا) . والآثار والكتب القديمة والاسلامية زاخرة بنقوش ورسوم هاتين الآلتين نورد منها رسما لعازف ناى جاء في مخطوطة لكتاب كشف الظنون من القرن الرابع عشر ميلادي من مصر محفوظة بمكتبة قصر طوب كابو سراى باسطنبول ، وقد برز الناى في مصر في أوائل القرن الحالي بواسطة عازف ممتاز الاستاذ « امين بزري الذي له عدة تساجيل على اسطوانات وعازف آخر واكب اشهر المغنين وهو الأستاذ علي صالح وامتاز به في سوريا استاذنا الشيخ

علي الدرويش الذي تعلمه في نطاق الطريقة المولوية على الاستاذ التركي عزيز دده افندي (1835—1905) صاحب المؤلفات الشائعة في البلاد العربية منها « سماعي العشاق » . وقام الشيخ علي الدرويش ببث هذه الآلة في العراق وفي تونس ومنها عمت بقية اقطار المغرب العربي .

طريقـــة صنـــع النـــاى

نبدأ أولا بفتح عقد قصبة الناي وتوسيعها توسيعا كاملا ماعدا العقدة العليا فانه يتم فتحها بنسبة النصف ، ثم نفتح الثقبة الخلفية في منتصف القصبة بالضبط . وبعد ذلك نقسم الجزء الاسفل منها على اربعة فنضع في نهاية الربع الاول ثقبة وفي بداية الربع الاخير ثقبة ثانية ثم نقسم مابين الثقبتين على ثلاثة اجزاء ونضع في منتهى كل جزأ ثقبة ، وأخيرا نقسم ما بين الثقبتين الفوقيتين والثقبتين اسفليين لنضع بين كل منهما ثقبة مستعينين في ذلك بقطعة حديد مناسبة يقع تسخينها لتسهيل انجاز الثقب واحكام ضبط مواقعها ، ويحسن طلي الناي من الداخل بزيت اللوز — وهكذا ننجز صنع الناي حسب المثال الآتي ، وقد يستلزم العزف الصحيح التنقيص من اسفل القصبة او من اعلاها وهذا مأتاه ما قد يوجد من اختلاف جزئي في طول اجزائها التسعة .



آلات الايقـاع

ان الايقـاع في الموسيقى العربية يعتمد على آلات ذوات شكل اطارى او اسطواني ، او على اواني من لوح او خزف او معدن يشد عليها جلد حيوان ينقر عليه باليد والاصابع او بواسطة مضرابين خشبيين .

وقد كـان ابرز ناقرى الايقـاع هم اصحـاب الدفوف وكـان الكثيرون منهم يتأبطون دفوفهم .

يذكر المسعودي في مروج الذهب ان أول مخترع للدف هو « توبال ابن لامك » وذلك بعد ان أوجد الطبول ، ولما انتشرت وعرفت هذه الآلة بين النـاس اخذهـا العرب فكـانوا كلمـا تغنوا « الهزج » وهو غناء الجاهلية الدارج عندهم يومئذ يرقصون عليه ويمشون بالدفوف . وجـاء في اوائل السيوطي : ان أول من ضرب الدفيف في الاسلام « بنات النجار » في المدينة المنورة حيثمـا استقبلن رسول الله صلى الله عليه وسلم بالدفوف يضربن ويرتجزن :

نحن جـوار من بنـي النجــــار يـا حبــذا محمـد من جــــار

وأول من غني به في المدينة المنورة النسـاء والصبيـان وذلك لمـا كـان اليوم الذي دخـل به رسول الله صلى الله عليه وسلم المدينة اضاء فيهـا كل شيء وصعدت ذوات الخدور على الاجاجير « السطوح » عند قدومه يغنين :

طلــع البــدر علينـــــا مـــن ثنيـــــات الـــوداع

ومن ذلك الحين دخل الدف في التقاليد الفنية العربية واشتهر به ابو عبد المنعم عيسى بن عبد الله الذائب الملقب « بطويس » الذي نشأ في بيت السيدة اروى « ام الخليفة » سيدنا عثمان بن عفان رضي الله عنه فكان يصطحب في غنائه بالدف الذي كان لا يفارقه مخبأ في ردائه .

وروى الاصمعي انه راى المطرب الشهير « حكما الوادي » حين مر الخليفة العباسي « المهدي » الى بيت المقدس وقد عارضه في الطريق واخرج دفه ونقر فيه وقد تقدم في السن وقال : أنا يا امير المؤمنين القائل :

متى تخرج العرو س فقد طال حبسها

فتسرع اليه الحرس ، فقال الخليفة (دعوه) ولما علم انه حكم الوادي واصله واحسن اليه .

وكان صاحب الدف الذي يسمى في مصر « الرق » وفي المغرب العربي « الطار » هو رئيس الغناء التقليدي في الفرقة فهو الذي يختار الموشحات أو النوبات ويتصرف في الانتقالات بين الموشح والذي يليه وهو الذي يختبر المحيط الفني ويقرر اختصار ما يستوجب الاختصار . وقد كان اشهر المغنين يرتبطون بناقر للدف لا يتخلون عنه وقد كان ذلك شان المطربة ام كلثوم مع « الرقاق » صديقنا المرحوم ابراهيم عفيفي الذي كان رحمه الله يصلح خروجها عن الوزن دون ان يشعر به احد من السامعين .

واذا كان « الرق » في المشرق يعتمد ابراز الوقت القوي بضربة « الدم » والوقت الضعيف « التك » الذي يستعمل للزخرفة الايقاعية فان الطار ببلدان المغرب العربي والاندلس قديما يستعمل لبيان الوقت القوي ايضا ولكن يعتمد فيما دون ذلك على زخارف تبرز بادارة اليد الحاملة للآلة بطريقة ترن بها الصنوج النحاسية الموضوعة بجوانبها

بفنن عجيب في اداء الايقاع ولذا كانت هذه الآلة تتدرج في حجمها الصغر من المشرق الى المغرب اذ ان ادارتها باليد تستلزم صغر الحجم وخفة الوزن . وقد اشتهر من المختصين بهذه الآلة بتونس « احمد الوافي » استاذ الجيل الذي كان يتابط طاره واحمد الطويلي استاذ الفنان خميس الترنان وعلي بن عرفة الذي شارك في الفرقة التونسية لمؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة سنة 1932 والطاهر بدر الذي اختص بالنقر على الطريقة المصرية حيث تتلمذ على الفنان المصرى « احمد فاروز » .

وقد كان اشهر المغنين يضربون على الطار في حفلاتهم الخاصة ومنهم الاستاذان محمد العقربي وعلي الرياحي .

ويقال ان الشيخ الششترى المتوفي سنة 668هـ 1269م كان يستعمل الطار في اذكاره الصوفية حتى اخذت هذه الآلة اسمه بالغلبة بحيث يقال مثلا ان اذكار القادرية بتونس يرافقها الششترى والنغرات ؟

والآلة التقليدية الثانية للايقاع هي المعروف بـ « النقرات » او « النغرات » وهي عبارة عن طبلتين صغيرتين كل منهما مغطاة بجلد يختار في تونس من جلد الجمل وتقع تسويتهما بحيث يرتفع صوت نقرة احداهما عن نقرة الأخرى برباعية كاملة ومن ابرز ناقرى النغرات بتونس المرحومين الصادق الفرجاني الذي املى أوفر نصيب من التراث الموسيقي التونسي ، وخميس العاتي الذي شارك في فرقة مؤتمر القاهرة ومحمد الزواوي الذي واكب فرقة « المعهد الرشيدي » من يوم تأسيسه الى ان توفى رحمه الله .

وتستعمل هذه الآلة ايضا في مدائح اغلب الطرق الصوفية بالمشرق والمغرب ، ودخلت أوروبا عن طريق الاندلس واصبحت تسمى نكار NACAIRE . اما الآلة الايقاعية الثالثة للموسيقى العربية التقليدية

فهي « المرواس » وهي خاصة بمصاحبة الصوت الخاص بالجزيرة العربية بما فيها من مملكات وامارات .

وفي عصرنا الحالي اختلط الحابل بالنابل حيث ادمج في الفرق التقليدية آلات بعيدة عنها مثل « الدربوكة » او « الطبلة » حسب تسمياتها في مختلف البلاد العربية رغم اختصاصها بالموسيقى الشعبية المصاحبة غالبا للرقص ، ومثل الدف الكبير المعروف « بالبندير » و « الدائرة » و « الزار » و « المزهر » وتستعمل في الفرق الصوفية كالعيساوية المغربية والعروسية التونسية والسلامية الليبية والرفاعية والقادرية من المشرق العربي .

ونختم هذا البحث بقول احد الشعراء في مغن لطيف يمسك بالدف (الرق) .

بروحي وزح الناس افدى مغنيا   بديع المحيا والملاحة والنطق
اقول له لما حوى الدف كفه   اغثنا بقول منك يا مالك « الرق »

خـــاتمـــــه

يلاحظ القارىء الكريم انـا حاولنا اتوسع في جمع المعلومـات حول مقامات الموسيقى العربيـة ، وموسيقى البلدان التي اتصلت بالحضارة الاسلاميـة ، وحول اشهر الآلات التي تعرف بها هذه المقامات واشهر الشخصيات التي خدمت التراث الموسيقي وساعدت على ابقائـه حيا متداولا عبر الاجيـال .

ويكفي في نظرنـا ان يعمل المربون على بث امهـات المقامات بين الشبـان سواء خلال التعليم العام أو في دور الثقـافة والشبـاب اثنـاء التنشيط الموسيقى لنضمن ارضية كافيـة للحفـاظ على شخصيتنـا الثقافية في ميدان الموسيقى ، وللتمكن من خلالهـا من اختيـار النخبة التي تتوسع في الدارسة سـواء بـالمعـاهد المـوسيقية او لدى كليـات العلـوم المـوسيقية Musicologie بالجـامعـات .

الامهـــات – وهذه الامهات هي : الراست – والماهور – والنهاوند – والنكريز – والحجـاز كـار – والذيل – وراست الذيل ثم البياتي – والحجـاز – والصبا – والكردى – والنوى – فالسيكـاه – والهزام ثم الجهـاركـاه – والمزموم – والعجم عشيران .

ولنعود شبابنـا على اداب السمـاع لنضمن التجاوب بين المنتج (مؤلف وملحن) والمؤدى (مغني وعازف) والسامع وبذلك يزدهر الفن ويرتقي الشعب في احاسيسه وذوقه .

وقد قسم الامـام الغزالي (في الاحيـاء) اداب السمـاع الى – مراعـاة الزمـان والمكـان والاخـوان ، ونقل قـول الجنيد : « السمـاع يحتـاج

الى ثلاثة اشياء والا فلا تسمع ، الزمان والمكان والاخوان — ومعناه ان الاشتغال في وقت حضور طعام او خصام او صلاة او صارف من الصوارف مع اضطراب القلب لا فائدة فيه — ونلاحظ عكس ذلك في زماننا اذ اصبحنا نقلد الغرب في اقامة المآدب المصحوبة بالحفلات الموسيقية وترى فيها الفنان المسكين يبذل الجهد لمن هو مشتغل عنه بالاكل (لمن تتجملين يا زوجة الاعمى) .

وفي خصوص المكان يسترسل الجنيد نقلا عن الغزالي بقوله : واما المكان فقد يكون شارعا مطروقا أو موضعا كريه الصورة أو فيه سبب يشغل القلب فيتجنب ذلك — وقد اصبحنا نعمل على اقامة الحفلات الموسيقية في الطريق العام تقليدا للغرب ، وقد كان لي صديق فرنسي الاستاذ « بيار أكلار » المتفقد العام للمعاهد الموسيقية الفرنسية ، لم يملك آلة حاكي ولا اسطوانة ويقول : ان السماع لابد له من الاستعداد والتهيء ، بحيث لم يستمع للموسيقى الا في القاعة المخصصة لذلك وقد لبس البدلة المناسبة وتفرغ من كل الصوارف .

وفي خصوص الاخوان (اي السامعين) فيقول الجنيد : واما الاخوان فسببه انه اذا حضر غير الجنس من منكر السماع متزهد الظاهر مفلس من لطائف القلوب كان مستثقلا في المجلس واشتغل القلب به ، وكذلك اذا حضر متكبر من أهل الدنيا يحتاج الى مراقبته والى مراعاته ، أو متكلف متواجد من أهل التصوف يرائي بالوجد والرقص وتمزيق الثياب فكل ذلك مشوشات ، فترك السماع عند فقد هذه الشروط أولى .

وقد اصبحت الحفلات الموسيقية في اغلب اقطارنا العربية يغلب عليها التهريج والتصفير والتصفيق الذي قلدنا به الغرب في غير موطنه

بحيث نقطع به الاستماع الى قفلة الجملة لموسيقية التي تعتبر في الموسيقى العربية من ابرز مواطن التأثير — وهكذا اضعنا موطن الاستمتاع من السماع .

ويقول الجنيد ايضا (عن الغزالي) ن يكون (اي المستمع) مصغيا الى ما يقول القائل حاضر القلب قليل لالتفات الى الجوانب محترزا عن النظر الى وجوه المستمعين وما يظهر عليهم من احوال الوجد الى ان يقول : محتفظا عن حركة تشوش على اصحابه قلوبهم بل يكون ساكن الظاهر هادىء الاطراف متحفظا عن التنحنح والتاوب ، ويجلس مطرقا رأسه كجلوسه في فكر مستغرقا لقلبه متماسكا عن التصفيق والرقص وسائر الحركات على وجه التصنع والتكلف والمرّة ساكتا عن النطق في اثناء القول بكل ما عنه بد .

وفي هذا المجال ينقل الينا كتاب الاغاني ان المطربة « عزة الميلاء » كانت تقدم حفلة اسبوعية ربت بها الجمهور في القرن الاول للهجرة وقد ذكر المطرب « طويس » بان الحضور كانوا في الحفلة وكأن على رؤوسهم الطير ، وقد كان لها عون يضرب كل مشوش بالعصا مثلما كان الشأن في مجلس أفلاطون باليونان .

وفي أروبا توجدت جمعية اداب السماع ينحصر دور مشتركيها في الالتفات باحتقار الى كل مشوش في حفلات الموسيقى الكلاسيكية .

وقد ادركنا من السميعين الذين عبر عنهم الامام الغزالي بالاخوان نوعين ممتازين — تنطبق على النوع الاول منهما الصفات التي اشترطها الجنيد والتي تعرض لها الغزالي في كتابه بحيث لا يصدر عن السامع الا بعض التأوهات او الانات ، او شيء من الترنح — اما الصنف الثاني

فهو يتميز بتلكم الصفات مع زيادة التفاعل مع المطرب أو العازف بما تظهره ملامح وجه السامع وبعض حركات يديه وجسمه التي تتماشى مع ما يقوم به المؤدى من جمل مرتجلة . ومنهم من يتجاوز متابعة المؤدى الى توجيهه لما يرجوه منه وفي ذلك قمة التجاوب الروحي ، وبناء على ذلك قيل ان الارتجال الموسيقي يشترك في انتاجه المؤدي مع الحاضرين معه في العرض ، وقد كان ابرز شخصية من الصنف الاخير المرحوم شيخنا عبد الرحمان بن يوسف الذي كان اديبا وفنانا واستاذا مبرزا بجامع الزيتونة المعمور وقد عين في الستينات رئيسا للجنة الاستماع بالاذاعة الوطنية التونسية .

وفي هذا المعنى يقول احمد بن حلوية الاصبهاني :

حكم الغناء تسمع وملام ما للغناء مع الحديث نظام
او انني قاض قضيت قضية ان الحديث مع الغناء حرام

ويسعدني ان اختم هذا الكتاب بتقديم جزيل الشكر الى هيئة المعهد الرشيدي على تفضلها بنشر هذا التأليف الذي ارجو أن يستفيد منه كل الشباب العربي ، وأن يكون احدى لبنات وحدة الثقافة العربية الاسلامية .

كما اقدم امتناني وعرفاني للاساتذة الاحياء وترحم على الاساتذة المتوفين الذين استفدت منهم في تكويني الفني والثقافي والله الموفق

والســــلام

نصوص القطع الغنائية التقليدية التي اعتمدنا عليها كشواهد للمقامات العربية والتي سيأتي ترقيمها بالنوطة الموسيقية

رقم 2 — موشح على مقام الراست وزنه عويص — (قديم)

منيتي مِنْ رُمْتُ قُرْبه صادني بالمقلتين (1)
قَدْ أخَذْ عقلي وسَلَبه باحمرار الوجنتين

(الطالع)

ومليح زاد عجبُه قاتلي في الحالتين

(رجوع)

وظلمني مَنْ أحبه بالجفا ظُلْمَ الحُسين

* * *

رقم 3 — موشح على مقام راست كردان — وزنه مربع شرقي (قديم)

حيَّر الأفكار بدري بصفا خده الأسيل (1)
مَنْ لغصن البان يزري بالتثني حين يميل

(المطالع)

سيدي لو كنت تدري صرتُ مِنْ أجلك عليل

(رجوع)

فاغتنمْ بالله أجري واصطنعْ فعل الجميل

* * *

---

1) يجري البيتان الاولان والرجوع على لحن واحد . ويغني قربو وسلو وعجبو وخدو ؟

رقم 4 ــ تحميلة في مقام السوزناك (بدون كلمات) وهي قطعة موسيقية يتناوب فيها العازفون لمختلف الآلات على الارتجال على وزن الوحدة وتتخلل ذلك جمل موسيقية مضبوطة تؤديها الفرقة .

* * *

رقم 6 ــ موشح على مقام راست نيروز وزنه نوخت (قديم)

يَـا هِـلالاً غَـابَ عَنِّي واحتجَـبْ (1)

وَهَجَـرْنِـي لاَ لِذَنْـبٍ أوْ سَبَـبْ

(الطـالع)

فِـي الهَـوَى مـا نـالَنِـي غَيْـرُ التَعَـبْ

(الرجـوع)

وانْقَضَـى العُمْـرُ وَمَـا نِلْـتُ الأرَبْ

رقم 7 ــ زجل على مقام محير العراق وزنه مدور حوزى (تونسي جزائرى) قديم

حرمـتُ بِكْ نُعاسـي   يَـا مُولاتِ الـرِّيـامْ

وبُحْـتُ بِـك لِنَاسِي   وَصِـرْتُ لَكْ غُـلاَمْ

صَارَ نديمـي كَأسِي   عَيْشِـي بِلاَ طَعَـامْ

الوَحْشُ (2) جَـارْ علـي   وَرْمَـانِي فِـي القِفَـارْ

---

1) يجرى البيتان على لحن واحد

2) المقصود وحشه الفراق

حِينْ تِعْفَّــرْ الْعَشِيَّــه نِتْـوَحَّـــشْ الدِّيَــارْ
يَـــا رَبِّـــي تـوبْ عَلَـيَّ وَابْعِـدْ عَنِّـي الْغُبَــارْ

* * *

رقم 9 — درج من نوبة المايه التونسية (قديم)

يـــا أمْلَحْ النَّاسْ يَاطلعة البـــدر يَا رَاحا في الكأس يانفحة الخمر (1)
زادني وَسوَاس خَدُّكَ الجمْرِي

(الطـــــالع)

الْطِفْ وَجُدْ بالحقِيقْ وَارْحَمْ مُضْنَـى بِعِشْقِكْ

* * *

رقم 11 — موشح على مقام دلنشين وزنه اقصاق (قديم)

صَاحِ خَبِّـــرْ فَـاتِرَ الأجْفَـــانِ عَنْ وَجْدِي (2)
حيــثُ أجْــرَى دَمْعَةِ الهِجْـرَانِ بالصَّـدَّ

(الطـــــالع)

يـا لَيْـتَ لاَ ، جُعِلْ القِيلَ ، ولقد صلى قلبي بوَقْدِي

---

1) تجرى الأشطر الثلاثة على لحن واحد كما يتفق الصدر والعجز من الطالع في اللحن

2) يجرى البيتان على لحن واحد وفي الطالع ارتجال المغني على كلمة امان تتخلله جمل من مقام الصبا عن الحسيني تؤديها المجموعة الصوتية على نفس الكلمة

رقم 13 – موشح على مقام راست الذيل وزنه صماعي ثقيل وهو مما يقابل الراست (من تونس) تلحين أحمد الوافي

أطلْتَ الهجْرَ يا بدْرِي على منْ زَاد في الأشواق (1)
بسَهمِ اللّحظِ كمْ ترْمِي وكمْ تُخْطِ أكْبُدَ العشّاق
بحالي انتَ لوْ تَدْرِي وَمَا قَدْ حَلّ بالمُشْتَاقْ

(طـالع)

فزُرْنِي وَاغتنِمْ أجْرِي فَانّي بَاقِي عَلَى أخلاقِي
انتَ لو زُرْتَنِي قُلتُ حلّ الهنَا (2)
وفاضت بالدموع امافي (3)

رقم 14 – زجل اندلسي على مقام راست الذيل الذي ترفع فيه الدرجة الرابعة احيانا (فا) يقول الرواة انه انتج قبيل طرد العرب من الاندلس حينما كانوا تحت اضطهاد الاسبان – وزنه « بطايحي » .

اه علَى مَافَاتْ نَارِي لهَا وُقُودْ
هَيْهَاتْ هيهَاتْ زَمَنٌ مضَى يعُودْ

المقطع الاول في مقام راست الذيل

هَيْهَاتْ يَرْجَعْ زَمَانُنَا إلَيْنَا (4)

---

1) تجرى الابيات الثلاثة على لحن واحد
2) يجرى هذا البيت على وزن المجرد ذى الخمس وحدات مثل تفعيله (فاعلن)
3) يجرى على لحن اعجاز الابيات
4) تتفق الطوالع في اللحن وتجري الابيات الثلاثة من كل مقطع على لحن واحد

وَالبَــدْرْ يِنطلـعْ مِنْ افقه مُبِتِّــا
والثَّمْــلْ يُجْتمـعْ كِمَــا مضى علينــا

(الطَّــالع)

وَتطيبْ الأوقَاتْ وَتنكمدْ الحَسُــودْ
هَيْهَاتْ هَيْهَاتْ زَمْــنْ مَضَى يعُـودْ

المَقطع الثاني : « في مقام الاصبعين »

نَفْقـدُ الحبَايبْ قدْ زَادَني لهيبْ
اميتُ تَاعِبْ مُلازمَ النّحيبْ
جَرَتْ غرَايِبْ الأسْدُ صَارَ ذيبْ

(طــالع)

والثَّعلبْ نَادَاتْ وَأطْرَدَتِ الأُسُودْ
هَيْهَاتْ هَيْهَاتْ زمنْ مضى يعــود

المقطع الثالث : « في مقام المزموم »

نلْـزمْ بعتبْـري وَنكتفِي بِنفْسي
وَنخْفِي سِرّي لَمْ نُوذعُ لأنْسِي
وَانْ ضَاق صَدْري نشكي لقبْرِ رمسي

(طــالع)

نشكي لَهُ اللّوْعَاتْ مِنْ دُونهم جحُودْ
هَيْهَاتْ هَيْهَاتْ زَمْنْ مَضَى يعُـود

رقم 15 ـ سماعي ماهور (خال من الكلمات) من تأليف نيكولاكي وهو قطعة موسيقية تركية متركبة من ثلاث خانات يتخللها تسليم على وزن السماعي ثقيل تليها خانه رابعه على وزن الدارج يرجع بعدها للتسليم .

رقم 17 ـ موشح على مقام نهاوند وزنه سماعي ثقيل شعره قديم وينسب تلحينه لسليم المصري

لَمَّــا بَــدَا يَتَثَنَّــى حِبِّي جَمَالُـه فَتَنَّــا (1)

اوْمَــا بِلَحْظُـه أسرْنَـا غُصْنٌ انْثَنَى حِينَ مَــال

(طــــالع)

وَعَــدِي وَيَـا حيرَتِـي مَالِــي رَحِيمْ شكوَتِــي

(رجـــوع)

فِي الحُبِّ مِنْ لوْعَتِـي إلاّ مَلِيـك الجَمَــال (2)

رقم 21 ـ موشح على مقام نواثر وزنه نوخت سجله الشيخ المصفطي على مقام الحجاز كار ووضبه صالح المهدي على مقام النواثر

يَا غزَالاً زَانَ عَيْنَيْهِ الكَحَلْ لي غَرَامٌ في فؤَادي منكَ حَلْ (1)

إنْ تزُرْنِي أوْ تغِبْ عن أعينِــي كمْ بدا نجمٌ ونجمٌ قد أفَلْ

رقم 23 ـ موشح على مقام النكريز وزنه نوخت اصله قديم على مقام العجم ووضبه الشيخ سيد درويش على مقام النكريز

---

1) يجرى البيتان على لحن واحد

2) تجرى اعادة الرجوع على لحن عجز البيت

إجمعُوا بالقُرْبِ شَمْلِي وَاسْمحُولِي بالتلاقِ (1)
وَصِلُوا بالودّ حَبْلِي فالنَّوَى مُرّ المذاقِ

رقم 25 موشح على مقام حجاز كار وزنه سماعي ثقيل (قديم)

مُرّ التَّجَنّي بَدِيعَ المُحَيَّا حلو التَّثَنّي أدِرْلي الحُمَيّا (1)
لاَ تَنْأ عنّي دَلالاً وَغَيّا فالعشقُ فَنّي وَاينَ الثُّرَيّا

(طــالع)

حَسْبِي غَرَامِي وَنِيرَانُ وَجدِي
وَالدّمْعُ هَامِي وَمَا كَان يُجدِي

(رجــوع)

فاسْمَحْ بقُرْبِي وَقُلْ هَاكَ خَدّي
ثُمّ ادْنُ مِنّي وَكُنْ لِي نَجِيّا

رقم 27 موشح على مقام زنكولاه وزنه شنبر نصه قديم وتلحينه لصالح المهدي

جَعَلَنِي غرامِي لعشقُه (2) مَثَلْ (3)
وَزَادْ بِي هُيَامِي وَكَيْفَ العَمَلْ

1) يجرى البيتان والرجوع على لحن واحد

2) تقرأ لعشقــو

3) يجرى هذا المقطع مع الرجوع في لحن واحد

وكَـانْ لـِي مُؤْنِس وَعِتْـي رَحَـلْ

(طَـالع)

يُحِـبّ السَّمَـرْ وَيَقْـرَ الوَتَـرْ

وَشُـرْبَ المُدَامَـه فـي ضَوْءِ القَمَـرْ

(رجـوع)

هَجَرَنِـي حَبِيبِـي وَلاَ ذَنْـبَ لِـي

وزادْ فـي لَهِيبِـي وَلاَ رَقّ لِـي

نَـاديتْ يَـا طَبِيبِـي بِـاللـه رِقْ لِي

رقم 29 و30 جزأ من سماعي حجاز كار كردي (بدون كلمات)

رقم 32 موشح على مقام بياتي وزنه نوخت هندي (قديم)

يَـا مُخجلَ الأقمَـارْ بِالحُسْـن وَالأنْـوَارْ (1)

إلـى متَـى الأعـذَارْ قَلْبِـي اشتعَلْ بِالنَّـارْ

* * *

ثَغْـرَك شاهِي حَالِـي في اللثْم يَحْـلاَلِـي (1)

عَطْفـا علَى حَالِـي وَرَاعِ جِـوَارَ الجَـارْ.

* * *

رقم 33 — موشح على مقام المحير وزنه اقصاق (قديم)

بعدُ احبَـابِي كَـانِي أرقـا عز صبري وكهم طول البقا.(2)

---

1) يجرى المقطعان على لحن واحد

2) تجرى الابيات الثلاثة على لحن واحد

كنتُ في الحيِّ وكانوا جيرتي فافترقنا والهوى ما افترقا
المنى قربهُ يُبعدُني هكذا الدنيا نعيمٌ وشقا

رقم 34 — موشح على مقام عشاق تركي وزنه دارج او يورك سماعي (قديم)

غُصنُ بانٍ جبينهُ بدرُ ثغرُهُ جوهرُ (1)
طال منهُ البعادُ والهجرُ أينَ منْ يصبرُ
قلبي المَا وقلبُهُ الصخرُ يا رفاقُ أعذروا
وافهموا قصتي وما الأمرُ إشفعوا تؤجروا

* * *

رقم 35 — شغل على مقام حسيني عجم وزنه مربع تونسي (2)

رفقاً ملك الحُسنِ حبُّكَ في الصبِ تحكّمْ (3)
اخفيتُ الحبَّ ولكنْ الدمعُ عنْ خدّي يترجمْ
بالله يا سيدَ الغِزلانْ واصِلْ عبيدَكَ وارحمْ

(الطالع)

ارحم دنيفا في الهوى حليفا
في الحب والعشق مصمم

---

1) تتفق جميع الابيات في اللحن
2) الشغل هو كلمات عربية وضعت على لحن تركي
3) تجرى الابيات الثلاثة على لحن واحد — كما يشترك الشطران الاولان من الطالع في اللحن بينما يشترك الشطر الثالث منه مع اعجاز الابيات في اللحن ايضا .

رقم 36 ـ موشح في مقام الحسيني (حسين اصل) وزنه مربع (تونسي) (قديم)

يا صبَا الاسحار قُلْ لي كيفَ حالُ البانِ منْ بعدِي (1)
عِيد لي عنهُمْ حديثا إنني هِمتُ مِنْ وَجْدِي

رقم 37 ـ موشح في مقام العجم وزنه نوخت (قديم) سبق نشر كلماته شاهدا على مقام النكريز

إجمعُوا بالقرب شملِي واسمحُولِي بالتلاقِ (1)
وَصِلُوا بالودّ حبلِي فالنّوَى مُرّ المَذاق

رقم 38 دخول براول على مقام الحسين صبا (قديم) من تونس

أقبلَ البدرُ في الصّباحْ ـ ولعين الشجى ظهرْ ـ كوكبُ الشمس والقمر(2)
سلّ عقلِي معه وراحْ ـ منيتي بغيةُ النّظرْ ـ قد ترك حالتي عِبَرْ

(طـالع)

غنجُ عينيه قدْ أباحْ ـ قتلةَ الصّبّ واشتهرْ ـ رُمتُ وُصْلُو أبا وَفَرْ

(رجـوع)

يا خليلِي وَهلْ جناحْ ـ على الذي هامَ بالحوَرْ ـ أنتَ لا تعْرفُ الخَبَرْ
سلّ عقلِي معهْ وَرَاحْ ـ منيتي متعةُ النّظرْ ـ لمْ ينَلْ غيرُ منْ صبرْ

* * *

رقم 39 ـ جانب من بشرف نيرز من التراث التونسي

---

1) يجري البيتان على لحن واحد
2) تجري جميع الابيات والرجوع على لحن واحد

رقم 41 — موشح على مقام الشورى وزنه عويص (قديم)

حِبِّـي دعـانِي للوَصـالْ   مِنْ بعدِ ذُلِّي والهـوَان (1)
الوَصْلْ يحلُـو لاَ كـلاَمْ   وَالحُـرّ يـأبى ان يهـان

رقم 42 — موشح على مقام الكردي وزنه دارج او يرك سماعي (قديم مصري)

يَـا بهجَـة الـروح   جُـدْ لِـي بالوصَـالْ
الفُـؤَادَ مَجـرُوحْ   وَلا لُـه احتمَـالْ

(المقطع الثاني)

الـزَّايْ تُهجُـرنِي   وَانـا قَلبِي يَهْـوَاكْ (2)
حبَّـك جنّنَّـي   إنعَـمْ بالوصَـالْ

رقم 44 — موشح على مقام الحجاز وزنه سماعي ثقيل كلمات الشيخ سالم بن حميدة — الحان صالح المهدي

يَـالَ قَلبِـي — ذَابَ لُبِّـي — مَنْ لِقُرْبِـي
مِن ملاكِ فَازَ منِّي بالحشَـا   ظَلَّ يُوحِي لفُؤَادِي مَا يشَـا

(المقطع الثاني)

فِـي هُيَـامِـي — فِـي سقَـامِـي — فِي ظَـلاَمِـي (2)
ضَاء لي في الافق من سجف الدجى   باسمٌ من ثغر برقٍ أجهَشَـا

---

1) يجرى البيتان على لحن واحد
2) تجرى المقطوعات على لحن واحد

(الطـــــالع)

فيِ ريَـــاض – منْ غيَـــاض – فيِ اتعـــــاضٍ –
زُرْتُ روْضَ الزّهر حياه الحيَـــا فاحتـاهُ الزّهرُ رَاحا فانتشـى

(ختـــــم)

يَاآل زَهْــرِ – ضَـمّ بَـدْرِي – لـستُ أدْرِي (1)
فيِ سمَاءٍ أنتَ ام بدرُ السّمَـا قدْ تدَلّى فاعتلى منكَ الحَشَـا

رقم 45 – موشح في مقام الشاهناز وزنه نوخث من تلحين احمد الوافي

يَـالَ قَـومي ضيّعُونيِ ورَأوْا قتلِـي مُبَاحًا (2)
للْمَنَـايَـا أسلمُونـِي عندما سلّـوا الصّفَـاحَا
صِرْتُ لمّـا تركُونـِي املأُ الدّنيَـا نُوَاحَـا

(الطـــالع)

ضَيّعُــونِي بِبَديـلٍ مَـا بِـهِ بعضُ الجَمَالِ

(الرجـــوع)

ولهُمْ كمْ منْ قَتِيــل بِلِحَــاظٍ كالنّبَــالِ

رقم 47 بطايحي من نوبة الرمل من التراث الاندلسي بتونس

شمسُ العشية أسفرتْ – بين الــورقْ – في دَوْحَاتِ البستانْ (3)
اش يعملْ الصّبُ المتيمْ – مــن عشــقْ – بين الملاحْ سُلْطَـانْ

1) بجرى لحن الختم على وزن دور هنـدى
2) تجرى الابيـات والرجوع على لحن واحد
3) تجرى جميع الابيـات على لحن واحد ولم نعثر على لحن الطالع والرجوع

يصبرُ عسى يظفرْ بوَصْلو – و العِنَـــــاقْ – وَيمْشيِ هنَيو مطمئانْ

(طـــالع)

ويجني منْ ذَاك الشحُوبْ ورد الـــزوال الأحْمَــــر

(رجــوع)

إنْ قدّرْ الرّحمن نتُوبْ من الذنوبْ الله تعَـــالى مُقَـــدّرْ

رقم 48 أغنية تونسية من نوع « لفوندو » تقرب الى درجة الفن التقليدي ينطبق عليها مقام المجنبة وزنها « مخمس »

مَـــانِـــي سِيـــديكْ واليوم ياشوشانه روحي بيـديك (1)

يَـــا شُـــوشَـــانَـــه اشْ خبَرتْ للاَكْ علْ مَلقانَا

يَـــا عِلْجِيَـــــة اش خبرك للاَكْ عَ السّهريَــــه

يَـــا مَشْــكَـلْيَانَـا اش خبرتْ للاَكْ علْ مَلقانَا

رقم 50 – موشح على مقام الصبا وزنه سماعي ثقيل (قديم)

عيدٌ أكبرْ يومْ تزُرْنِــــي يَا رَشَاد حلو الشّيـــمْ (2)

غنجُ لحْظُـه قدْ سبَـــانِي حَـــاجبُه خطّ القلَـــمْ

(الطـــالع)

سَاعِدُوني يَـا رِفَـــاقِي قدْ صَبَحْ جسمي عَـــدَمْ

(الرجــــوع)

قلّ صَبْري ما احتِيَـــالي هــكَذَا رَبّــي حكَمْ

---

1) تجرى جميع الابيات على لحن واحد

2) تغنى صدور الابيات والطالع مرة ثانية مع البداية من الكلمة الاخيرة مثل (يوم تزرني عيد اكبر) ويجرى البيتان والرجوع على لحن واحد

رقم 52 — بطايحي نوبة السيكاه (اندلسي قديم من تونس)

بالرّبِ اللذي فرّجْ على أيُّـوبْ   وبشر بالهنا يوسف مع يعقوبْ (1)

إجمعْ يامولايِ شملي معَ المحبوبْ

(طـــالع)

لأنّي فنيتْ لما بالهجرِ مُنيـتْ   وَالقَلْـبُ يُصْلَـى بِنَـارُو

(رجـــوع)

هذَاك هو جزاء من يبُوح للناس باسرارُو

رقم 54 — موشح على مقام الهزام وزنه نوخت (قديم)

قدْ حرّكتْ يدِي النّسيمْ   خصْر الغصُونُ المُيّس (2)

فانهض وَبادِرْ بِالنديـمْ   إلـى رياض السنـدُس

(طـــالع)

واسقينيهَا صِرْفا قَدِيـمْ   بِكرًا حيَاةَ الأنفُـسِ

(رجـــوع)

والشّوْقُ في قلبي مُقيـمْ   يحْكِي شهَابَ القَبَـسِ

رقم 56 موشح على مقام راحة الارواح وزنه سماعي ثقيل (مصري قديم)

يَـا نحيفَ القَـوَامْ   التّجَـافي حَـرَامْ (3)

---

1) تجرى جميع الاشطر والرجوع على لحن واحد

2) يجرى البيتان والرجوع على لحن واحد

3) تجرى جميع المقاطع على لحن واحـد

إملأ كَأسَ المُدامْ وَاسقيني بيدكْ
ليدي من إيدكْ
كُلَّ رُوح وَرَاحْ في جمالك مباح
انتَ سيدُ المِلاحْ اللّه يزيدكْ
ويكْمِدْ حَسُودَك
المُلُوك وَالجُنُودْ في جمَالكْ شُهُودْ
واللهْ مَا في الوُجُودْ إلاّ مَنْ يُريدكْ
وَيهوَى خُدُودَكْ

رقم 58 – موشح على مقام العراق (الشرقي) وزنه مربع شرقي (حلبي قديم

جل منْ انشى جمَالكْ فتنَةٌ للنَّاظرينْ (1)
وَختَمْ بالمسْكِ خَالكْ فُوقَ خُديْدْ اليَاسَمينْ

(طالع)

يَاعبيد اللّهِ يَا مَنْ منظرُكْ يشفِي العليلْ

(رجوع)

جُدْ وَابلغنِي وصَالكْ واشفِ ذَا الدَّاء الكَمينْ

رقم 60 – موشح على مقام البسته نكار وزنه اقصاق تأليفه قديم لحنه صالح المهدي للمطرب المصرى المرحوم الشيخ امين حسنين سالم .

سلِّم الأمرَ للقضَاء فهوَ للنَّفْس انفَعُ(1)
واغتنِمْ حينَ أقبَلَ وَجهُهُ نَدْرٍ تَهلَّلْ

1) يتحد البيتان والرجوع في اللحن

(طـــالع)

لا تَقُــلْ بِـالهُمُومِ لاَ لاَ وَلاَ ، لاَ وَلاَ

(رجـــوع)

كُلُّ مَا فاتَ وانْقَضَــى لَيسَ بالحُزْنِ يُرْجَــعُ

رقم 62 – موشح على مقام اللامي وزنه اقصاق نظم الاستاذ العراقي كاظم العاشور تلحين صالح المهدي

اعْطِنِيــي مِنْ رِضَـاكْ مَـا يَطِيــبُ (1)
وَاسْقِنِيــي مِنْ لَمَـاكْ يَـا حَبِيــبُ
فَالهَنَـا فِي هَـوَاكْ و اللَّهِيــبُ

* * *

حَبِيبِــي الوديــعْ الــفُ مُغَنَّــى
هُـوَ لحْنِي البدِيــعْ لَــوْ تَغَنَّــى
سِحْــرُهُ كَالرَّبِيـعْ لَيْسَ يَفْنَــى

(طـــالع)

واشتِيـاقِي إلَيْــكْ يَـا رَجَـائِـي
كَـلَظَــى وَجْنَتَيْكْ فِـي دِمَـائِــي
مَوْرِدِي مِنْ يَدَيْــكْ وَارْتِــوَائِــي (2)

رقم 64 – موشح على مقام جهاركاه نظمه اندلسي قديم لحنه صالح المهدي على وزن سماعي ثقيل (للمطرب صباح فخري) .

بَـاسِــمٌ عَــنْ لآلْ نَـاسِمٌ عَنْ عِطْــرِ (3)

1) يجرى المقطعان الاولان على لحن واحد
2) يجرى البيت الاخير من الطالع على لحن البيت الاخير من المقطع الاول
3) يجرى المقطعان والرجوع على لحن واحد

نَــافِــرٌ كـالغَـــزَالْ سَــافِــرٌ كالبَـــدْرِ

* * *

بَــاخِــلٌ بالوِصَــالْ سَــامِــحٌ بالهجْــرِ

لِــي أبقَى الخَبَــالْ حِيــنَ أفْنَــى صَبْــرِي

(طـــالع)

ايَّ ظَبْـــيٍ رَبِيــبْ لِـــيَ فيـــه أرَبْ

(رجـــوع)

رِيقُـــهُ بالضَرِيـــبْ وَاللَّمَـــى كالضَــرَبْ

بَالَـــهُ مِنْ حَبِيـــبْ بَــاسِــمٌ عَنْ حَبَــبْ

رقم 66 — موشح على مقام عجم عشيران وزنه مصمودي تأليف احمد خير الدين لحنه صالح المهدي للمطرب المرحوم محمد العقربي

قَاضِي العُشَّاق هَـــذَا قَاتِلِي فَاحْكُمْ عليْهِ (1)

وَإذَا رُمْتُمْ شُهُــودًا ذَا دَمِي فِي وَجْنَتَيْــهِ

رقم 68 — بطايحي من نوبة الرصد (كناوى او عبيدى) من التراث الاندلسي بتونس

يَــا حِبِّي مَالِــكْ — غَيَّرْنِي حَالِــكْ — فِعْلِكْ يِبْقَــالِكْ (2)

(طـــالع)

تَدَلَّلْ يَــا بَـــدْرِي يَــا كَامِل الأوْصَــافْ

نَهْــوَاكْ مِنْ صُغْــرِي وَانْتَ بِـدَاكْ تُعْــرَافْ

---

1) يجرى البيتان على لحن واحد

2) تتحد جميع الاشطر في اللحن وكذا بيتا الطالع

قم 70 بطايحي نوبة الليل من التراث الاندلسي (من تونس) من شعر ابراهيم بن سهل الأشبيلي المتوفي سنة 649هـ 1251م

لِيَالي السُّعُود ترَى هلْ تعُـودْ وَيُجْمعْ شملي كتِلْكَ العُهُودْ
ونجْنِي الوُرودْ ، وُرُود الخُلودْ وَيكمُلْ بهذا فَهَذا مُـرَادِي

* * *

بحقّ عشايا كما انتَ تدري وَحقّ ليالي كما انتَ تعلَـمْ (1)
بما في فؤادي وَصَميم صَـدري وما انتَ تقرا ومَا انتَ تَفْهَـمْ
إنعَمْ بزَوْرَه بِالله يَـا بَـدْري وَهَبْ لي قبيلَه من فيكَ وَارْحَمْ

(طـــالع)

مَنْ يَرْحَمْ قَتِيــلا مُحِبًّـا ذَلِيــلاَ (2)
وَيُطْفِـي جِمَــارًا ذَكَتْ فِي فُـــؤَادي

رقم 72 برول نوبة العراق من التراث الاندلسي بتونس

يَا عَاشقِينْ ، بعدُ الحبيـــبْ قَـدْ زادنِــي عِشْقَـــا (3)
اعْمَلْ على غيضِ الرّقيـــبْ فعلْـــو مَعــي يَلْقَـــى
مَــالي سِوَى بَدْر رَبيــبْ مَخْلُــوقْ مــنَ الرّقَــه
القَدّ كـالغُصْــنِ الرّطيـــبْ فِــي حُبّــه نَشْقَـــى

(طـــالع)

صَاحِـــبْ الوَجْــهِ الجَميـلْ سُلْطَـــان فِـــي الغــزْلانْ

(رجـــوع)

وقل لَهُ جيتِكْ دخيلْ ــ يَا قدّ غُصْن البَـانْ ــ يَـا نَاعِسَ الأَجْفَانْ

---

1) تشترك جميع الابيات في التلحين
2) يشترك الطالع مع البيتين الاولين في التلحين
3) تجرى جميع الأبيات والرجوع على لحن واحد

رقم 74 برول نوبة النوى من التراث الاندلسي بتونس

لقدْ نقلها سَامَــان رَوَاهَا الخليفَةَ وَجعفَرْ (1)
وَ هَــامَــان وَ قَامَــانْ وَنُعمَانْ وَكسرَى وقيصرْ
وَ فَرْعَــوْنَ وَ قَــارُونْ وَمُلُوكْ سبَا وَحِمْيَــرْ

(طـــالع)

حتى الملكْ أنو شَــرْوَانْ وَصَاحِبْ حلبْ وَالعَيْــنِ
تباهو بها في الأزْمَــانْ فيَا عَاذُلي خَلّيْنِــي

رقم 76 بطايحي نوبة الاصبهان من التراث الاندلسي بتونس

جسمي فاني من هَــوَاكْ وَغرَامِي فيك يزيـــدْ (1)
رَاني ما نعشِقْ سِـــوَاكْ يَا هلال في كلْ عيـــدْ
طَاشَ عقْلِي حِينْ رَآكْ هَلْ قُلَيبكْ مِنْ حَدِيـدْ

(طـــالع)

زُوْرَه يَا صَوْتَ الهِــزَارْ يَـــا عُيُـون النَّرْجَــس

(رجـــوع)

يَــا خُــدُودَ الجلَنَّــارْ تَحْتَ سَالِفْ نَاعِــس

رقم 78 ــ دخول براول على مقام المزموم يروى قصة عاشق على حروف الهجـاء ، (قديم من تونس) مطرز بموشـح على نفس الوزن

---

1) تجرى جميع الابيـات والرجوع على لحن واحـد

أليفْ يَـا سلطانِـي الهجرانْ كَـوَانِـي

* * *

بَاءٌ بُلِيتُ بنظرة تَاءٌ ، تِهْ يَا نجمَ الزَّهْرَا
ثَاءٌ ، ثلاثة في حضرة جيمٌ ، جرّعنِي سُلطانِي
والهجْرانِ كوَانِي

تطريز

يَـا عذلِي بِاللّهْ دعْنِي أزدْ عشقَا
اذَا أتُوبْ للّهْ عِشْقِي لمنْ يَبْقَى

(رجوع)

حاءٌ ، حالي ظاهرٌ للنّاس خاءٌ ، خلفٌ قلبي وَسْوَاس
دَالٌ ، درْها يا ابن عبّاسْ ذَالٌ ، ذُلّي بينْ أقرَانِي
والهجْرَان كوَانِي

رقم 79 – موشح من بسيط نوبة عراق عجم من التراث الاندلسي بالمغرب

يَا نَسيمَ الرَّوْض خبّرْ الرّشَا لاَ يزدْني الوردُ إلاّ عطشَا (1)
لي حَبِيبٌ حبُّهُ حَشْوُ الحَشَا إنْ يشَا يمشي على خدّي مَشَا

(طالع)

قَوْلُهُ قَوْلي وَقَوْلي قَوْلُهُ إنْ يَشَا شِئْتُ وإنْ شئتُ يَشَا

---

1) يجر البيتان والرجوع على لحن واحد .

(رجــــوع)

رُوحَهُ رُوحِي وَرُوحِي رُوحُهُ   إن عاشَ عشتُ وإنْ عشتُ عاش

رقم 90 — موشح من مقام (الحسيني عشيران) وزنه مخمس :

رَأَيْتُ الرِّيَاضَ وَقَدْ لَبِسَ   ثوبا جديدْ مِنْ نُوَّارْ (1)

حُلَّه بَنَفْسَجْ وَآسْ   اخْضَرْ مَعْ الجُلَّنَارْ

اذا تَسْمُو الانْفَاسْ   تقولْ مسكْ وأعْطَارْ

رقم 91 — بسته (اغنية عراقية) على مقام المثنوي (حجاز) وزنها سنكين سماعي

منين اجانِي اهوَايْ   وعيني هوَاي   وبابه هوّاي شدلاه عليه(2)

ما جَاني الاّ اليَوْمْ   وعيني اليوم   وبَابَهُ اليُومْ ماكطع بيه

* * *

1) تجرى جميع الابيات على لحن واحد

2) يجرى البيتان على لحن واحد

جدول المقامات الموسيقية العربية

اسم المقام	ارتكازه	عقوده أو جناسه		خاصيته	شاهده	منطقته
		صعودا	نزولا			
1 ـ الراست	دو	راست على دو صول ودو 2	يتحول العقد الثاني نهاوند على صول	عقود متابعة	منيتي مذرمت قربه وحير الافكار بلري	شامل
2 ـ السوزناك	دو	راست على دو حجاز على صول	امكانية تغيير الحجاز بنهاوند على صول	عقود متابعة	تحميلة السوزناك	شامل
3 ـ النيروز أو نيرز	دو	راست على دو بياتي على صول	امكانية تغيير البياتي بنهاوند	عقود متابعة	يا هلالا غاب عني واحتجب	شامل
4 ـ محير العراق	صول	راست صول بياتي رى 2	مثل الصعود	عقود متابعة لا يصل للجواب	حرمت بيك	تونس والجزائر
5 ـ المدلنشين	دو	راست على دو بياتي او صباعلى لا	نهاوند على صول وراست على دو	عقود متابعة	صاح خبر فاتر الاجفان	الشرق الادنى

6 ـ راست الليل	دو	راست او راست الليل على دو راست على صول	يتغير العقد الثاني بنهاوند على صول	عقود متابعة	اطلت الهجر يا بدرى واه على ما فـــات	المغرب العربي
7 ـ الماهور	دو	ماهور على دو صول ودو 2	يتحول العقد الثاني الى نهاوند على صـول	عقود متابعة	سماعي ماهور	شـامـل
8 ـ النهاوند	دو	نهاوند على دو حجاز على صول نهاوند على دو 2	يتحول عقــــد الحجـــاز الـــى كردي على صول	عقود متابعة	لما بدا يتثنـى	شـامـل
9 ـ النهــاوند الـكبير	دو	نهاوند على دو وصــــول	مثل الصعـود	عقود متابعة		قليل الاستعمال
10 ـ النهاوند المـــرصع	دو	نهاوند على دو حجاز على فـا ودو 2	مثل الصعود	عقود متابعة	بالله وادعونـــي	لا يبعد عـن المخالف العراقي
11 ـ النواثر	دو	نواثر على دو ودو 2 وحجـاز على صـول	مثل الصعــود	عقود متابعة	يـا غـزلا زان عينه الكحـل	مقام حديث

12 ـــ النكريز	دو	نواثر على دو ودو 2 نهاوند على صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	اجمعوا بالقرب شملي	شامل
13 ـــ الحجازكار	دو	حجاز على دو وصول ودو 2 مع امكانية تغيير الأخير بنهاوند	مثل الصعود	عقود متتالية	مر التجني بديع المحيا	شامل
14 ـــ الزنكولاه	دو	حجاز على دو ودو 2 جهاركاه على فا وصبا على لا أحيانا	مثل الصعود	عقود متتابعة	جعلني غرامي لعشقه مثل	مقام حديث
15 ـــ الحجاز كاركردى	دو	كردى على دو ودو 2 نهاوند على فا	مثل الصعود	عقود متتالية	الخانة الاولى والتسليم من السماعي حجازكار كردى	مقام حديث
16 ـــ الاثركردي	دو	اثركردي على دو وحجاز على صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	الخانة 2 من سماعي حجاز كاركردي	مقام جديد

17 ـ البياتي	رى	بياتي على رى 1 و 2 راست على صول	يتغير الراست بنهاوند على صول	عقود متابعة	يا مخجل الاقمار	شامل
18 ـ بياتي عشيران	لا قرار	بياتي على لاقرار ورى	مثل الصعود	عقود متابعة	رأيت الرياض من تونس	قليل الشيوع
19 ـ انواع البياتي	رى					
أ ـ المحير او طاهر		مثل البياتي يتميز بابراز عقد الجواب	مثل البياتي مثل الصعود	عقود متابعة	بعد احبابي كاني ارقا	شامل
ب ـ العشاق التركي أو حسين عجم	رى	يتميز بجعل عقده الثاني نهاوند على صول	مثل الصعود	عقود لتابعة	غصن بان جبينه بلر ـ ورفقا ملك الحسن	شامل
ج ـ الحسيني او الحسين أصل	رى	يتميز بجعل عقده الثاني بياتي على لا	مثل الصعود	عقود متابعة	يا صبا الأسحار	شامل
د ـ العجم	رى	يتميز بعقد عجم	مثل الصعود	عقود متابعة	اجمعوا بالقرب شملي	شامل
هـ ـ الحسين صبا	رى	يتميز بكثرة الموقف على فا	مثل الصعود	عقود متابعة	أقبل البدر في الصباح	المغرب العربي ويسمى الغريب بالجزائر

و ـ الحسين نيرز	ری	يتميز بكثرة الرجوع الى درجة الراست	مثل الصعود	عقود متتابعة	خانة بشرف نيرز تونسي	يسمى في تركيا كردائية
20 ـ البياتي شوری	ری	بياتي على ری ثم حجاز على صول فبياتي على ری 2	مثل الصعود	عقود متتابعة	حبي دعاني للوصال	يسميه الاتراك قارجغار
21 ـ كردي	ری	كردی ری وری2 نهاوند على صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	يا بهجة الروح	مقام جديد يسميه القدامى بياتي إفرنجي
22 ـ الحجاز ـ اصبعين ـ زيدان ـ ومثنوی	ری	حجاز على ری وری 2 راست صول	يتحول الراست الى نهاوند على صول	عقود متتابعة	يال قلبي ذاب ليي	شامل
23 ـ الشاهناز (يدخل في الاصبعين)	ری	حجاز على ری ولا وری 2	مثل الصعود أو كالحجاز	عقود متتابعة	يال قومي ضيعوني	مقام جديد
24 ـ الرمل	ری	مثل الحجاز	مثل الحجاز	ابراز صول في الصعود وتحاشيها في	شمس العشيه أسفرت	المغرب العربي

				النزول وكثرة التوقف على مي		
25 ـ المجنه او الزوركند بالمغرب	رى	مثل الحجاز	مثل الحجاز	اختلاطه مع مقام آخر كالبياتي مثلا	اغنية شوشانه	شامل
26 ـ الصبا أو المنصوري (في العراق)	رى	بياتي على رى ثم حجاز على فا ودو 2 او صبا على رى 2	مثل الصعود	عقود متتابعة	عيد اكبر يوم تزرني	شامل ماعدا المغرب العربي في التراث القديم ؟
27 ـ السيكاه	مي نصف محفوضه	سيكاه على مي راست على صول ودو 2 سيكاه على مي 2	يتغير الراست بنهاوند على صول	حقود متتابعة	بالرب الذي فرج على ايوب	المغرب العربي وتركيا وايران
28 ـ الهزام	مي نصف مخفوضه	سيكاه على مي ومي 2 وحجاز على صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	قد حركت ايدي النسيم	يسمى في المشرق العربي سيكاه

29 ـ اللاية الشرقية	مي نصف مخفوضة	سيكاه على مي ومي 2 نهاوند على صول	مثل الصعود	عقود متابعة	يستعمل عرضا	شامل
30 ـ راحة الأرواح	سي نصف مخفوضه	سيكاه على سي وسي 2 وحجاز على ري	مثل الصعود	عقود متابعة	يا نحيف القوام	شامل بنجكاه في السعودية
31 ـ العراق الشرقي	سي نصف مخفوضة	سيكاه على سي وسي 2 وبياتي على ري	مثل الصعود	عقود متابعة	جل من انشى جمالك فتنة للناظرين	شامل
32 ـ البسته نكار	سي نصف مخفوضه	سيكاه على سي وسي 2 وصبا على ري	مثل الصعود	عقود متابعة	سلم الامر للقضاء	مقام جديد
33 ـ اللامي	مي طبيعية	كردى على مي ولا	مثل الصعود	عقود متابعة	اعطني من رضاك	خاص بالعراق
34 ـ الجهاركاه	فا	جهاركاه على فا راست على دو ودو 2	مثل الصعود	عقود متابعة	باسم عن لآل ناسم عن عطر	شامل

35 ـ العجم عشيران	سي مخفوضة	عجم على سي و سي 2 كردي على ري ونهاوند على صول وجهاركاه على فا	مثل الصعود	عقود متابعة	قاضي العشاق	تونس والشرق الادنى
36 ـ الرصد	صول او ري	يشمل صول لا دو ري مي صول	يشمل صول مي ري دو لا صول	قد يمر على سي وفا دون التوقف عليهما	يا حبي مالك	المغرب العربي
37 ـ الذيل	دو	ذيل على صول قرار وصول و على دو ودو 2	يتغير الذيل على الحرك بنهاوند عليها	التوقف بكثرة على ري وكثرة تحاشي فا وسي	ليالي السعود	المغرب العربي
38 ـ مجنبات الذيل	دو	ثلاثة تتميز 1 بحجاز على صول 2 بحجاز على صول قرار 3 يخفض مي عند النقلة	مثل الصعود	مثل الذيل ويأتي عرضا		المغرب العربي

39 ـ العراق التونسي او اصبهان في المغرب	ري	عراق على ري ذيل على صول	مثل الصعود	مثل الذيل مع زيادة تحاشي فا ومي عند القفلة	برول يا عاشقين بعد الحبيب قد زادني عشقا	المغرب العربي
40 ـ النوى ـ المشرقي في المغرب	ري	نهاوند على ري وبياتي على لا	مثل الصعود	تحاشي سي في النزول	برول لقد نقلها الخليفة وجعفر	المغرب العربي
41 ـ الاصبهان ـ العشاق في المغرب	صول قرار أو ري	راست على صول قرار وري وصول وحجاز على ري احيانا	يتغير الراست او الحجاز على ري بنهاوند على ري	تحاشي فا	جسمي فاني من هواك	المغرب العربي (في تركيا يسمى يكاه)
42 ـ المزموم	فا	جهاركاه على فا ثم راست او ماهور على دو 2	مثل الصعود	ابراز دو ـ ري فا ـ صول ـ لا دو	أليف يا سلطاني	المغرب العربي يعرف في ليبيا بالمحير
43 ـ العراق عجم		جهاركاه على صول وري	مثل الصعود	ابراز ري ـ مي صول ـ لا ـ ري	يا نسيم الروض	المغرب
44 ـ الراست العراقي	دو	راست على دو ـ بياتي ثم صبا	يتميز بالحجاز ثم النهاوند على	رفع درجة فا عند القفلة		العراق

		على صول فراست دو 2	صول			
45 ـ الماهور العراقي	دو	مثل الماهوَر	مثل الصعود	التدرج بين لا ودو 2		العراق
46 ـ الجهاركاه العراقي	دو	مثل الماهور	مثل الصعود	التدرج بين صول ودو 2		العراق
47 ـ البيات العراقي وفروعه	رى	بياتي على رى ونهاوند على صول وبياتي على رى 2	مثل الصعود	كثرة التوقف على فا و دو2		العراق
أ ـ المحمودى	رى	مثله	مثله	كثرة التوقف على صول		العراق
ب ـ القوريات	رى	مثله	مثله	كثرة التنقل بين صول ورى		العراق
ج ـ الجبورى	رى	مثله	مثله	جس اللو عند القفلة		العراق

د ـ الابراهيمي	ري	مثله	مثله	جس السي قرار وكثرة التوقف على فا		العراق
هـ ـ الدشت	ري	مثله	مثله	كثرة التوقف على لا		العراق
و ـ الأرفه	ري	بياتي على ري وعلى لا	مثل الصعود	كثرة التنقل بين لا ودو 2		العراق
ز ـ البهرزاوي	ري	مثله	مثله	جس النو عند القفلة واكساؤه طابعا شعبيا		العراق
ح ـ الحسيني	ري	بياتي على لاقرار وعلى ري وعلى لا وكذلك نهاوندعلى صول وعلى ري	مثل الصعود			العراق
48 ـ المثنوي	ري	سبق مع الحجاز				
49 ـ المدمي	مي مخفوضه	حجاز مع التوقف على مي ونهاوند على صول	مثل الصعود	جس الري والرجوع الى مي		العراق

50 ـ المنصورى	صول	صبا وبياتي وحجاز على صول	مثل الصعود	يقحم في الراست والبيكاه		العراق
51 ـ المخالف	رى	نهاوند مرصع على رى	مثل الصعود	النزول بعقد حجاز على لا قرار عند قفلة		العراق
52 ـ العصي	رى	نهاوند على الرى	مثل الصعود	جس نرجي ،ور مرفوعة وسي طبيعية عند القفلة		العراق



حركات العرضة من المملكة العربية السعودية ويظهر في الصورة المغفـور لـه جلالة الملك فيصل رحمه الله وعن يمينه المغفور له جلالة الملك خالد رحمه الله وعن يساره جلالة الملك فهـد .

المغنى السعودى الشيخ ابراهيم السمان مع الشيخ عبد السلام التونسي





عميد فنانى العراق المطرب الاستاذ محمد القبانجي



عميد الموسيقى والمسرح الاستاذ احمد ابو خليل القبانى (من سوريا)



الاستاذ الشيخ على الدرويش (من سوريا)



الموسيقار الفلسطيني الاستاذ روحي الخماش



من اليمين الاساتذة : عبد الوهاب العشماوي ـ صالح المهدي ـ محمود احمد الحفني ـ وعبد الغني شعبان



الموسيقار الاستاذ عبده الحمولى

المطرب الشيخ سلامه حجازى



المطرب الشيخ يوسف المنيلاوى



الاستاذ محمد عبد الوهاب عند اشرافه على تمرين اغنية «انت عمري» للمطربة ام كلثوم ويرى امامه الاساتذة محمد عبده صالح بالقانون ـ ومحمد القصبجي بالعود ـ واحمد الحفناوي بالكمانجة ـ والمطربة ام كلثوم بجانبه



المطرب الليبي الشيخ المختار شاكر الرابط



الفنان الليبي الاستاذ محمد حقيق



المطرب الاستاذ سلامه الدلفانى (من
تونس)



شيخ الفنانين الاستاذ خميس الترنان (من تونس)



فرقة المعهد الرشيدي المتخصصة بالموسيقى التقليدية التونسية في احدى حفلاتها بقيادة الاستاذ صالح المهدي



عميد الفنانين الجزائريين الاستاذ محي الدين باش تارزي



عميد الموسيقى المغربية الاستاذ الحاج ادريس بن جلون وعن يمينه الفنان الكويتي الاستاذ احمد باقر ـ وعن يساره الباحث المغربي مولاي العربي الوزاني والفنان الجزائري الاستاذ جلول يلس



الفنان المغربي الاستاذ

المرحوم الحاج محمد بنونه



الفنان المريطانى السيد السيمل



مجموعة المطربات المشاركات فى مهرجان ام كلثوم بتونس سنة 1975



الموسيقار التركي «عثمان بك» المتوفى
سنة 1885



الموسيقار التركي «تاطيوس افندي»
المتوفى سنة 1913



الموسيقار التركى الشيخ مصطفى العترى
ـ 1640 ـ 1711 م

الموسيقار التركى جميل بك (عازفا على الطنبور) المتوفى سنة 1925



رسم لمجموعة مغنين مع عازفة على العود يرجع للقرن الرابع عشر الميلادي من مخطوطة لمقامات الحريري (من مكتبة فيانا)



عازف عود على ميدالية ذهبية للخليفة العباسي المقتدر بالله (من متحف برلين الديمقراطية)



علبة عاجية من قرطبة ترجع لسنة 986 م يظهر بها عازف عود (من متحف اللوفر بباريس)



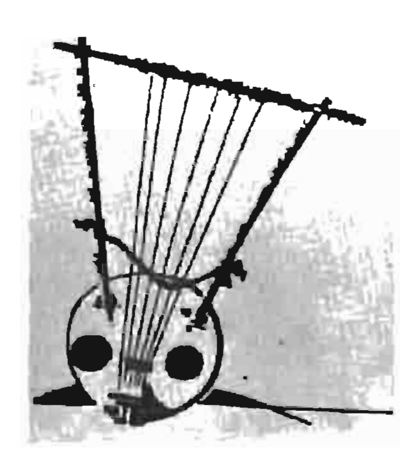
المؤلف عازفا على العود



عازف كويترا جزائرى فى مؤتمر
الموسيقى العربية سنة 1932



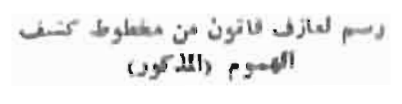
عازف مغربى للعود الرباعى فى مؤتمر
[illegible]



طنبورة عربية



رسم لآلة الجنك التي تشبه الهارب الغربية من مخطوط كشف الهموم يرجع للقرن الرابع عشر الميلادى (من مكتبة «طوب كابو سراى» باسطنبول)



رسم لعازف قانون من مخطوط كشف الهموم (المذكور)



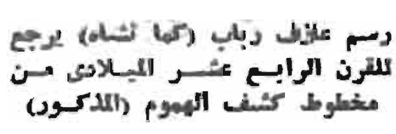


عازف على القانون السيد النورى الرباعى (من تونس)



عازف السنطور الاستاذ يوسف بالو من العراق





رسم عازف رباب (كما نشاه) يرجع
للقرن الرابع عشر الميلادى من
مخطوط كشف الهموم (المذكور)



الفنان المغربى الاستاذ عبد الكريم
الرايس عازفا على الرباب



الفنان الجزائرى الشيخ العربى بن
صارى عازفا على الرباب



عازف الجوزه العراقية الاستاذ صالح شميل



الدكتور محسن فرزه عازفا على الرباب التونسى



طريقة عزف الناى العربى

عازف ناى من اوزباكستان
على الطريقة الفارسية



جماعة الطريقة المولوية من مدينة
قونيا ـ بالجنوب التركي



ضـابط الايقـاع المصـرى الاسـتـاذ ابـراهيم عفيفى مـع المطـرب فريـد الاطـرش



المرحوم الشيخ على بن عـرفة (مـن تونس) ناقرا على الطار



الاستاذ خميس العالى (من تـونس) ناقرا على النقرات او النقرات



تمثال صغير لنـاقرة دف قرطـاجنية
من متحف باردو بتونس



المؤلف يترأس لجنة المقامات في مؤتمر القاهرة سنة 1969 وعن يمينه الاستاذ احمد شفيق ابو عوف والمرحوم عبده قطر وعن شماله الاستاذ حسين جنيد والاستاذ احمد باقر والاستاذ امين فهمي .



ناقر مرواس من المملكة العربية السعودية



ناقر طار مغربي في مؤتمر الموسيقى العربية سنة [illegible]

الموازين التي عليها الشواهد الغنائية حسب ترتيب ورودها

♩ = دم . أو نقرة قوية
م = تك . أو نقرة ضعيفة

1	العويص
2	المربع شرقي
3	الوحده
4	النوخت
5	مدور حوزلي
6	الدريج
7	الرقصان
8	السماعي ثقيل
9	البرد
10	السطايحي
11	الشنبر

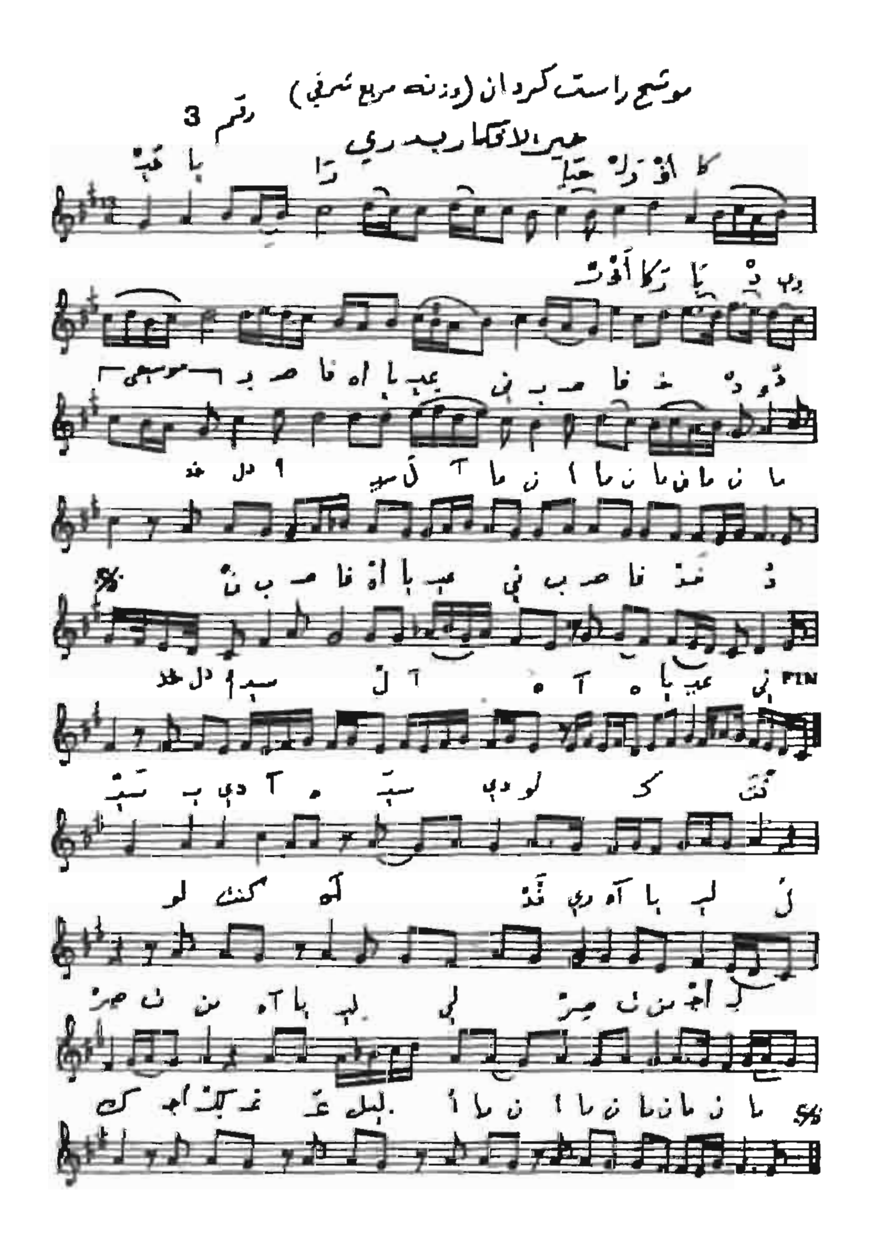
12	النوخت الهندي	16/8
13	الدارج أو يورك سماعي	6/8
14	المربع تونسي	4/4
15	دخول البراول	¢
16	الدور الهندي	7/8
17	البرول	2/4
18	الفنس	16/4
19	الصمودي	8/4
20	البسيط الغربي	6/4
21	اليكرك العراقي	12/4
22	الجرجينة	10/8
23	سنكين سماعي	5/4

تمرين (راست كردان - ساز قار - رهاوي) رقم 1

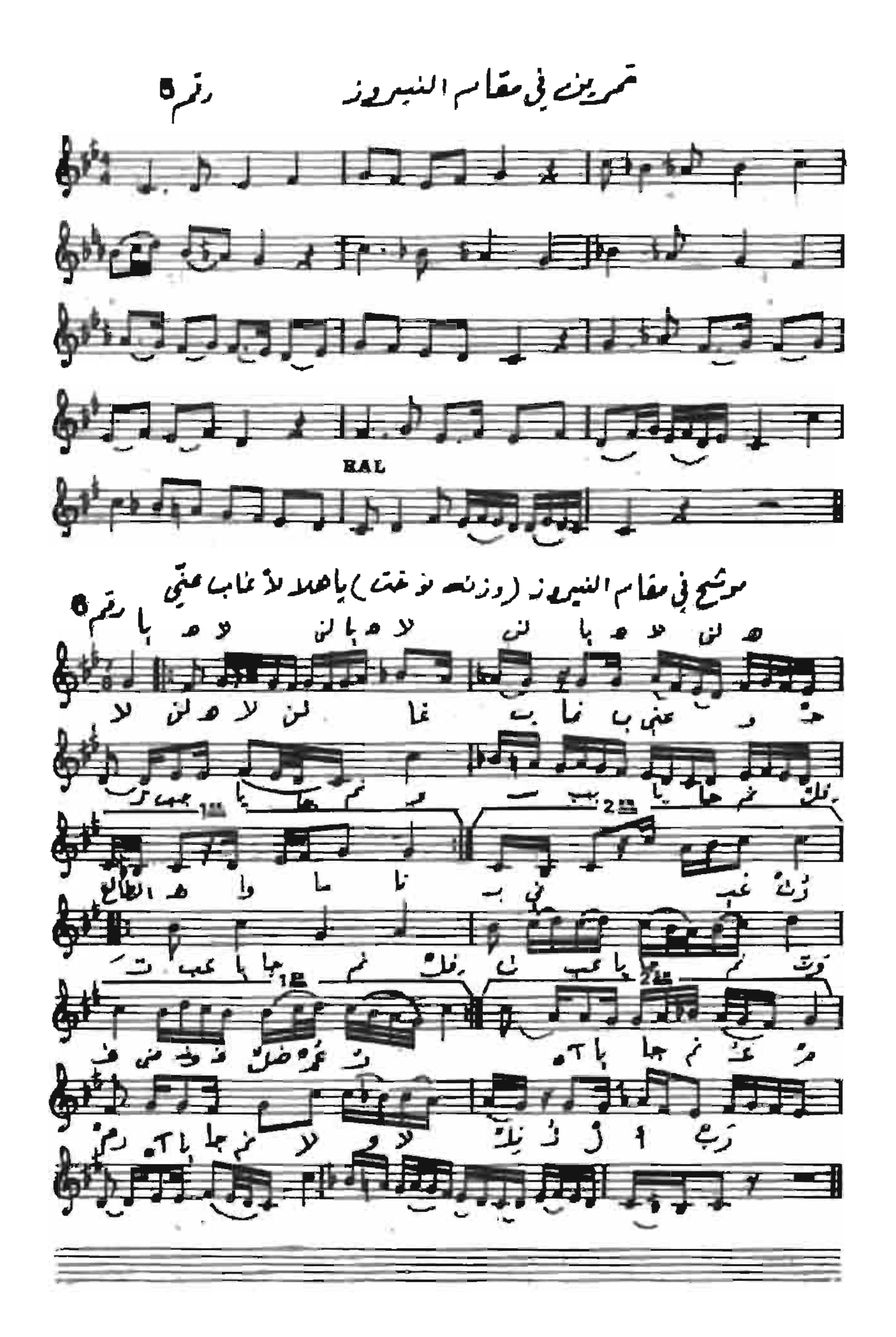
موشح راست (وزنه عويص) منيتي مذ رمت قربه
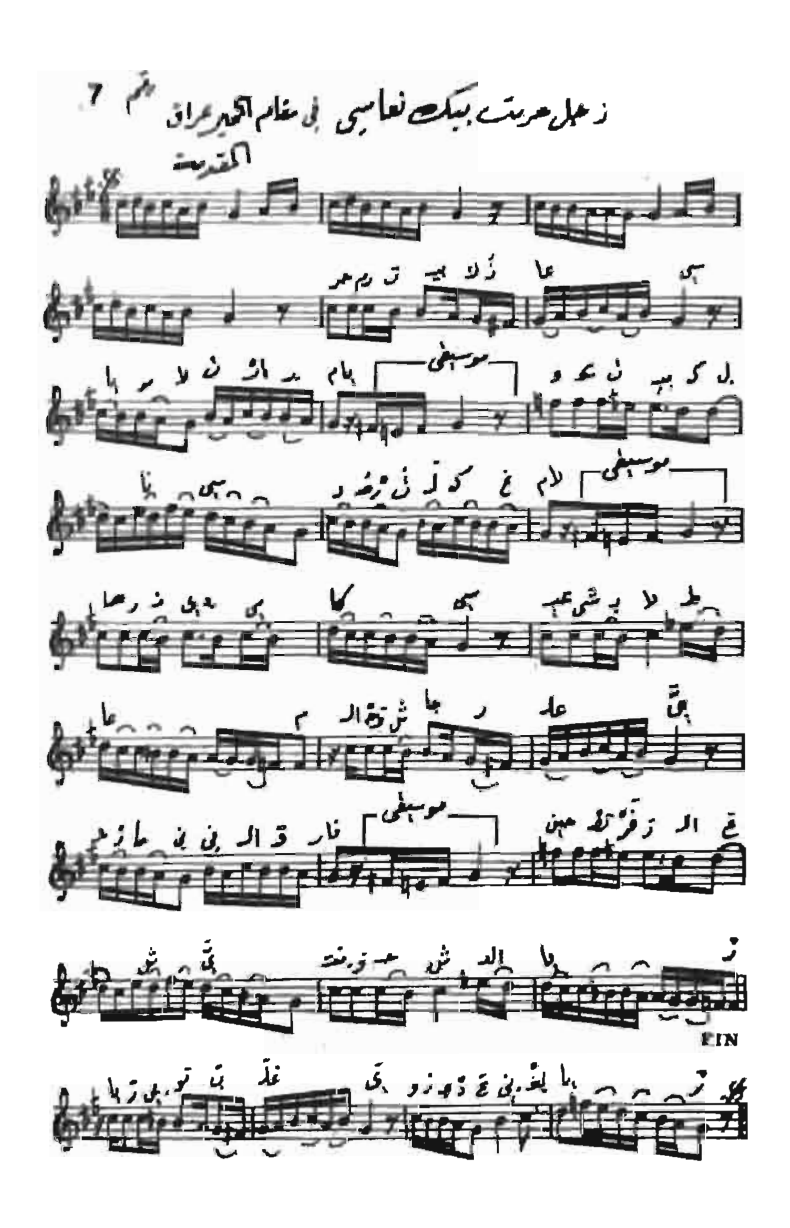
رقم 2
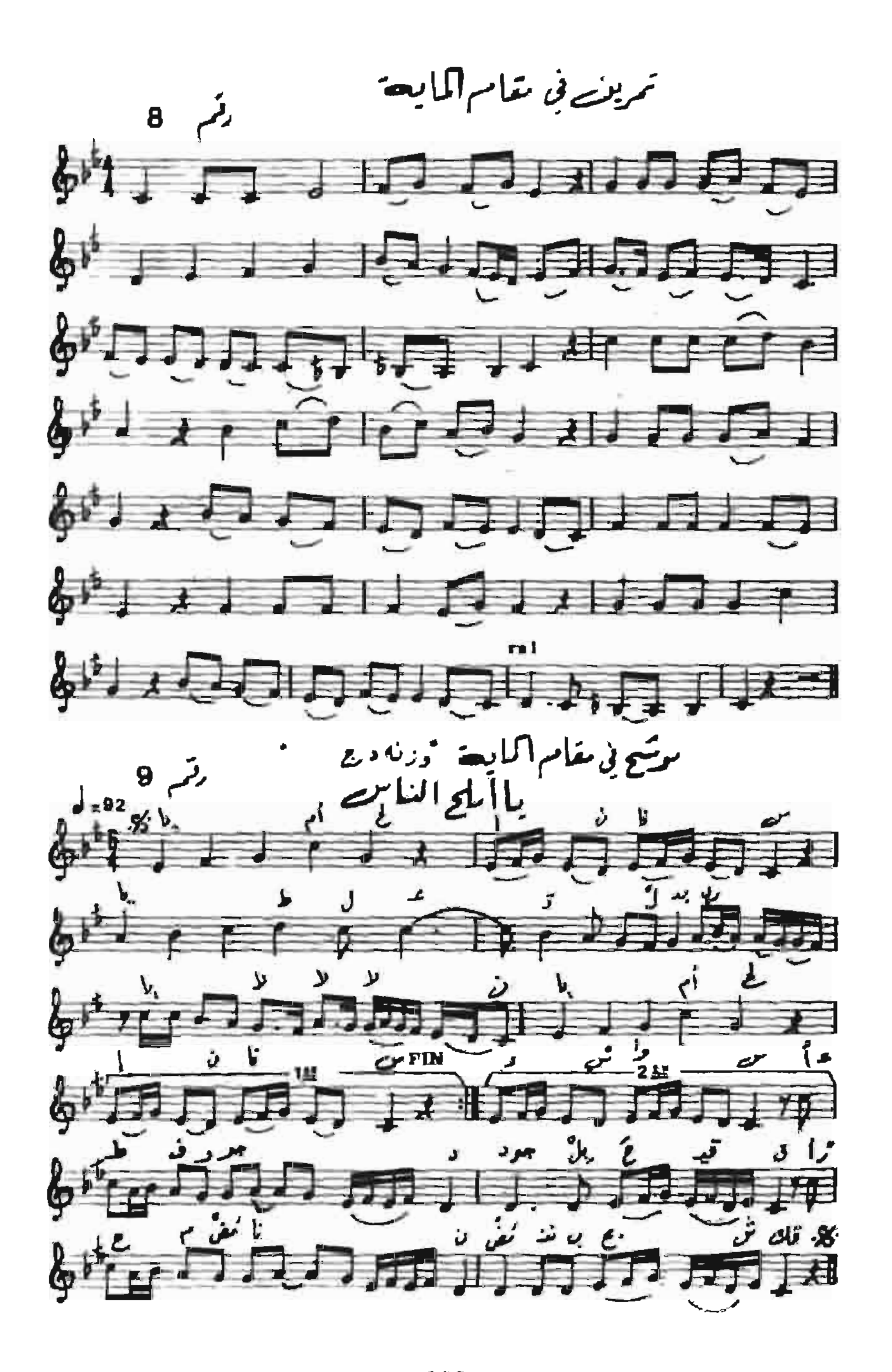
D.C.
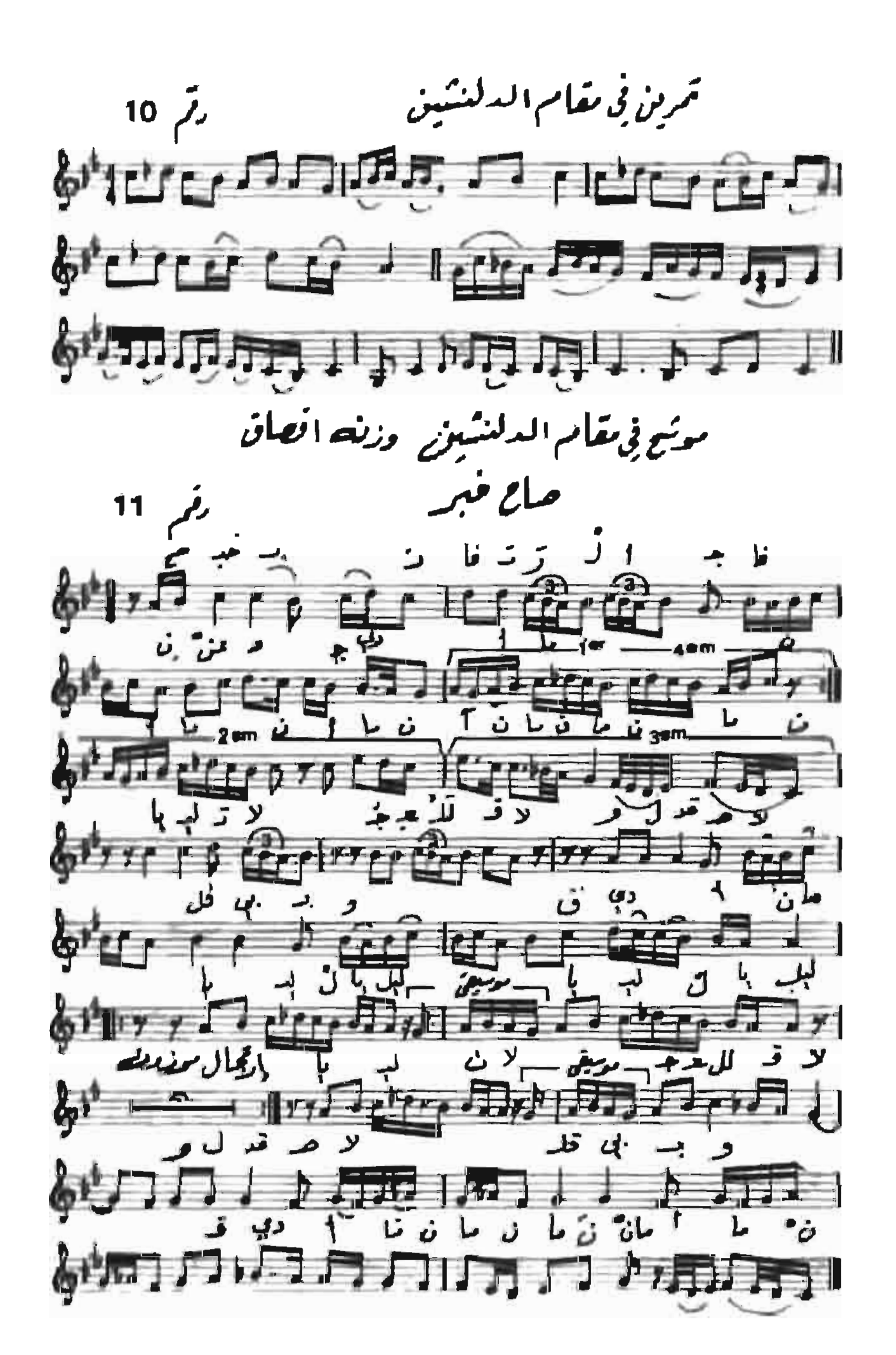

موشح راست كردان (وزنه مربع شرقي)
رقم 3
FIN

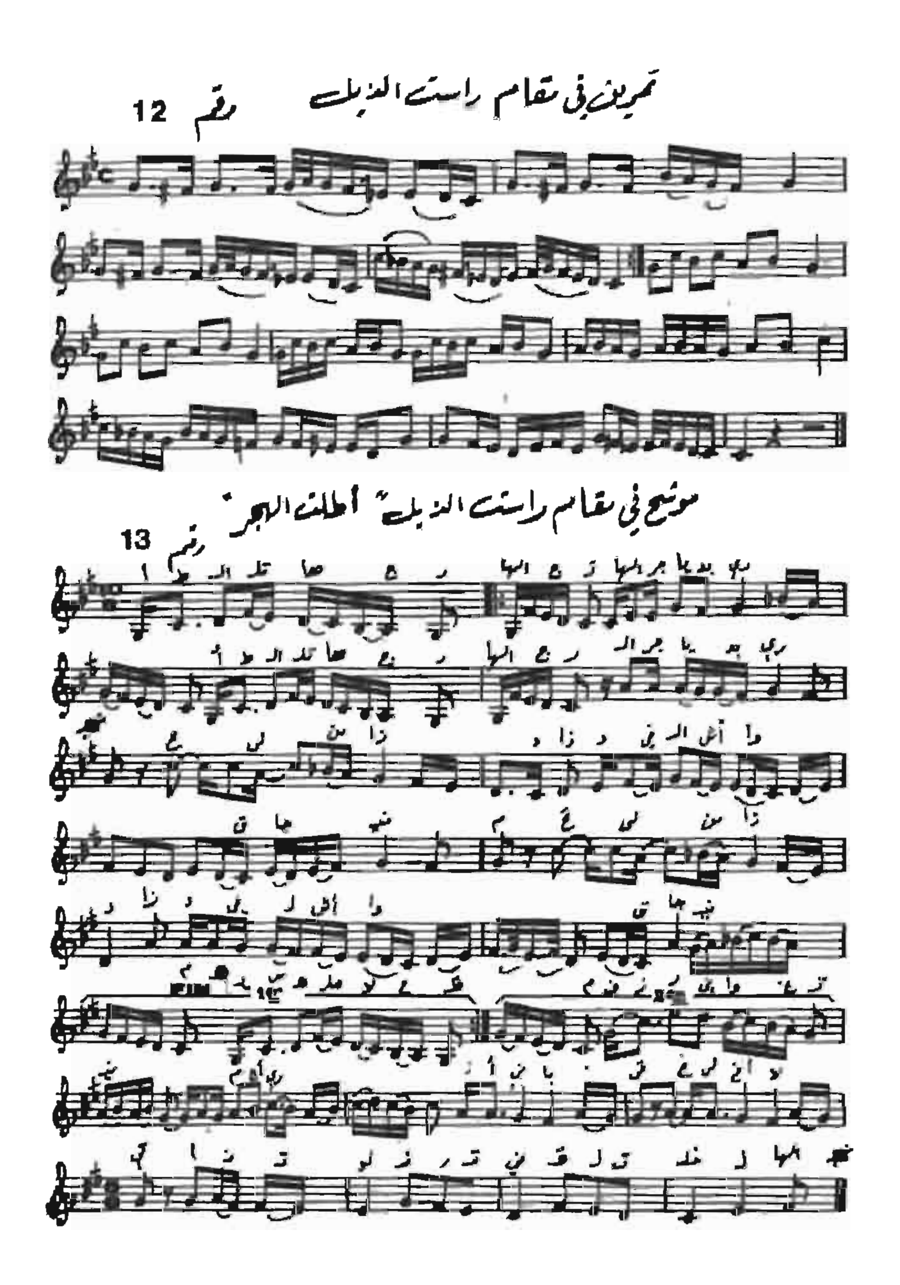
تحميلة السوزناك رقم 4


تمرين في مقام النيروز
رقم 5
RAL
موشح في مقام النيروز (وزنه نوخت) ياهلا لأحباب عني
رقم 6


FIN


تمرين في مقام المايه
رقم 8
ral
موشح في مقام المايه وزنه درج
يا أملح الناس
رقم 9
♩=92
FIN


تمرين في مقام الدلنشين
رقم 10
موشح في مقام الدلنشين وزنه اقصاق
صاح خبر
رقم 11


تمرين في مقام راست الذيل
رقم 12
موشح في مقام راست الذيل "أطلت الهجر"
رقم 13

زجل في مقام راست اكنديل "آه على ما فات"

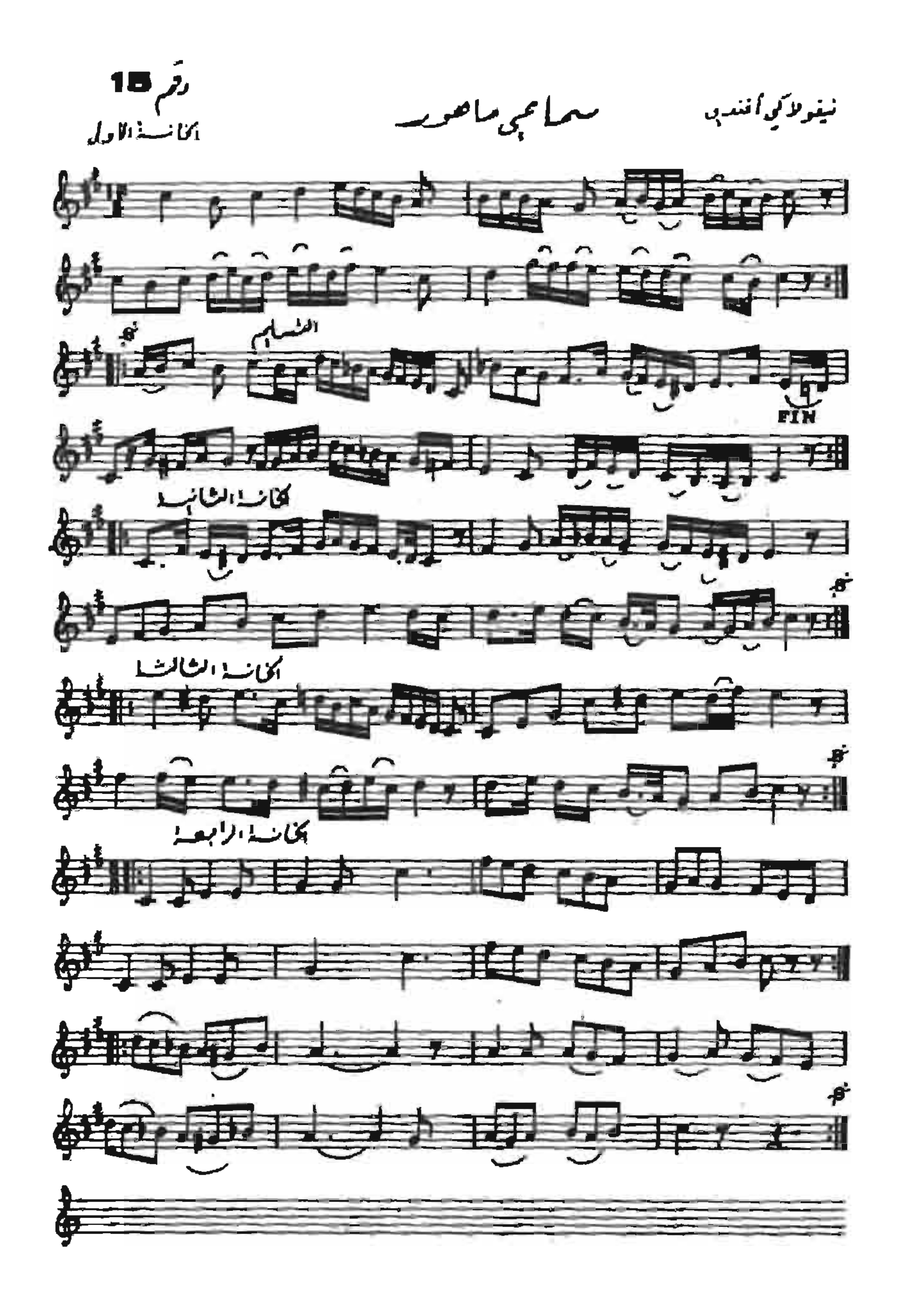
رقم 14
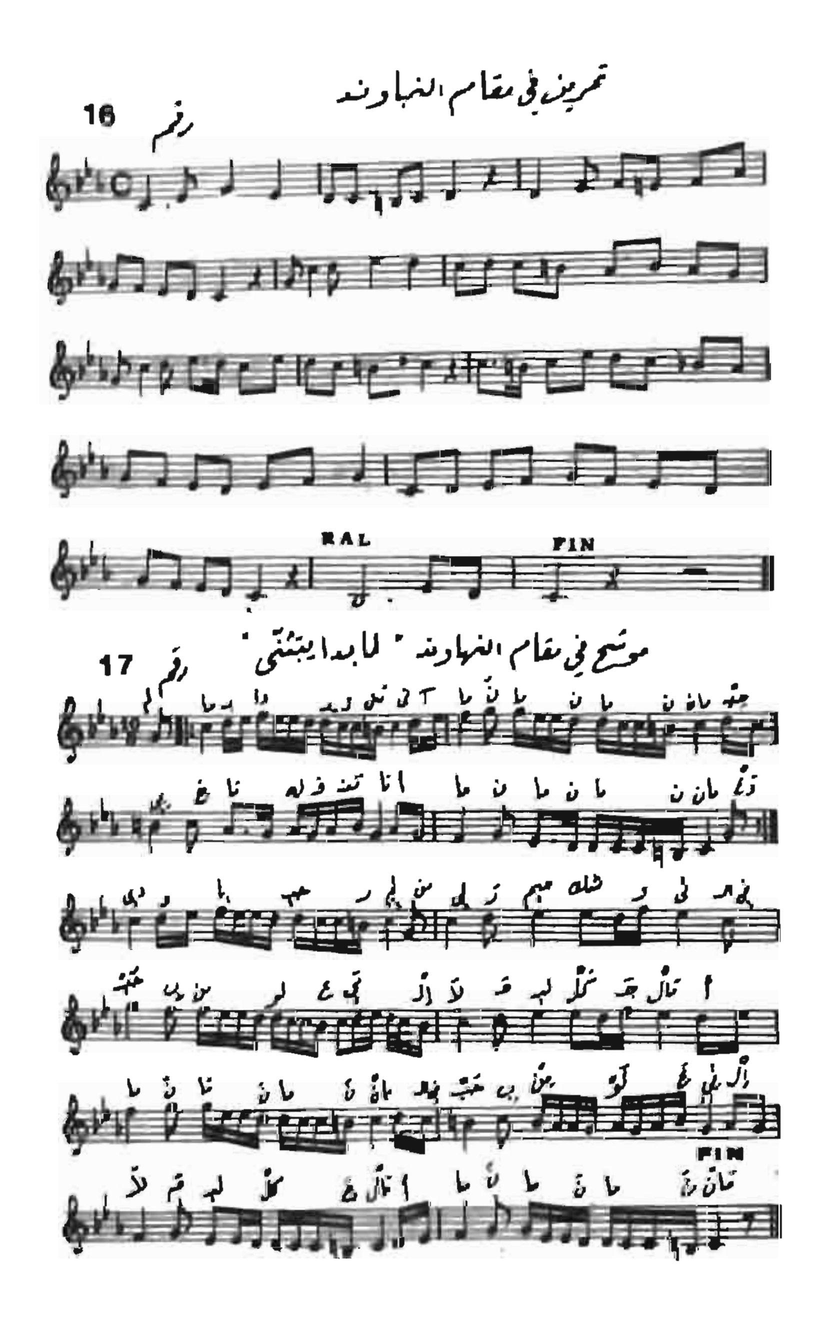
FIN
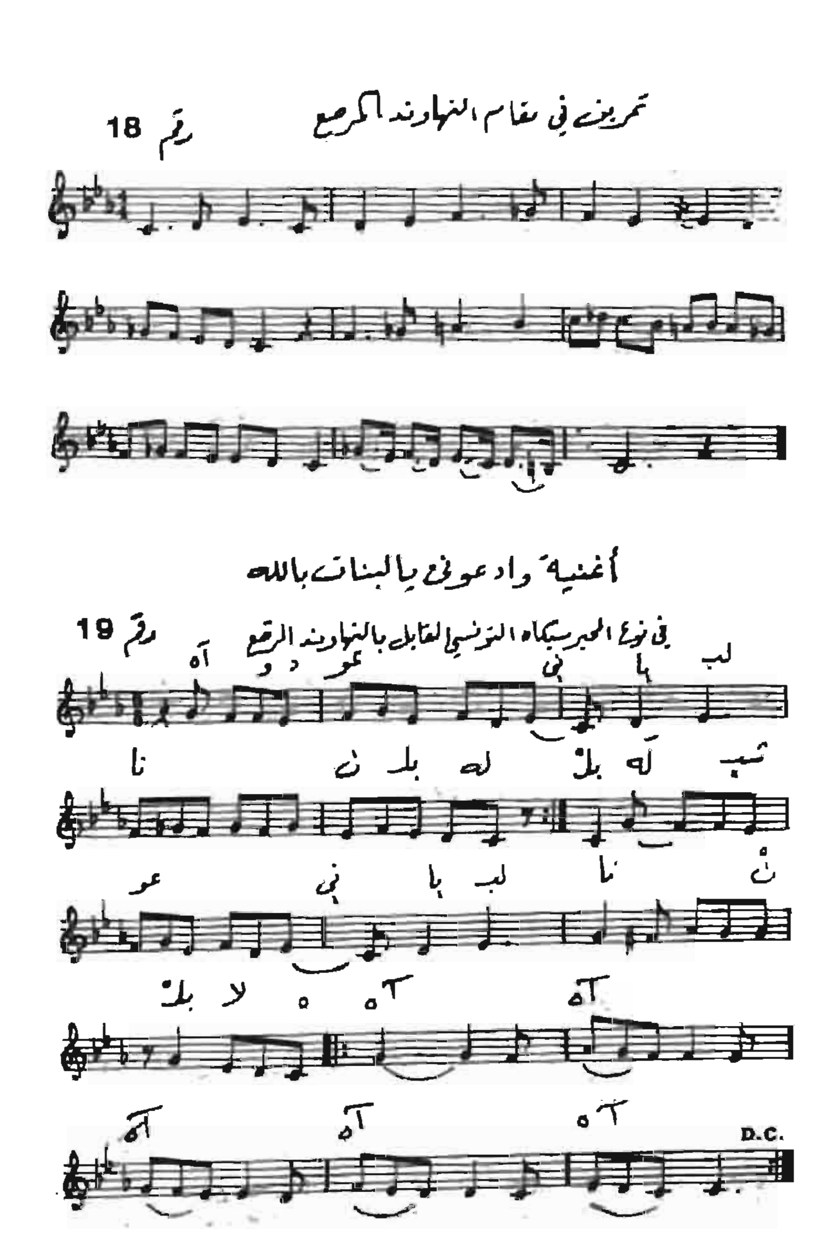
البيت الاول

البيت الثاني

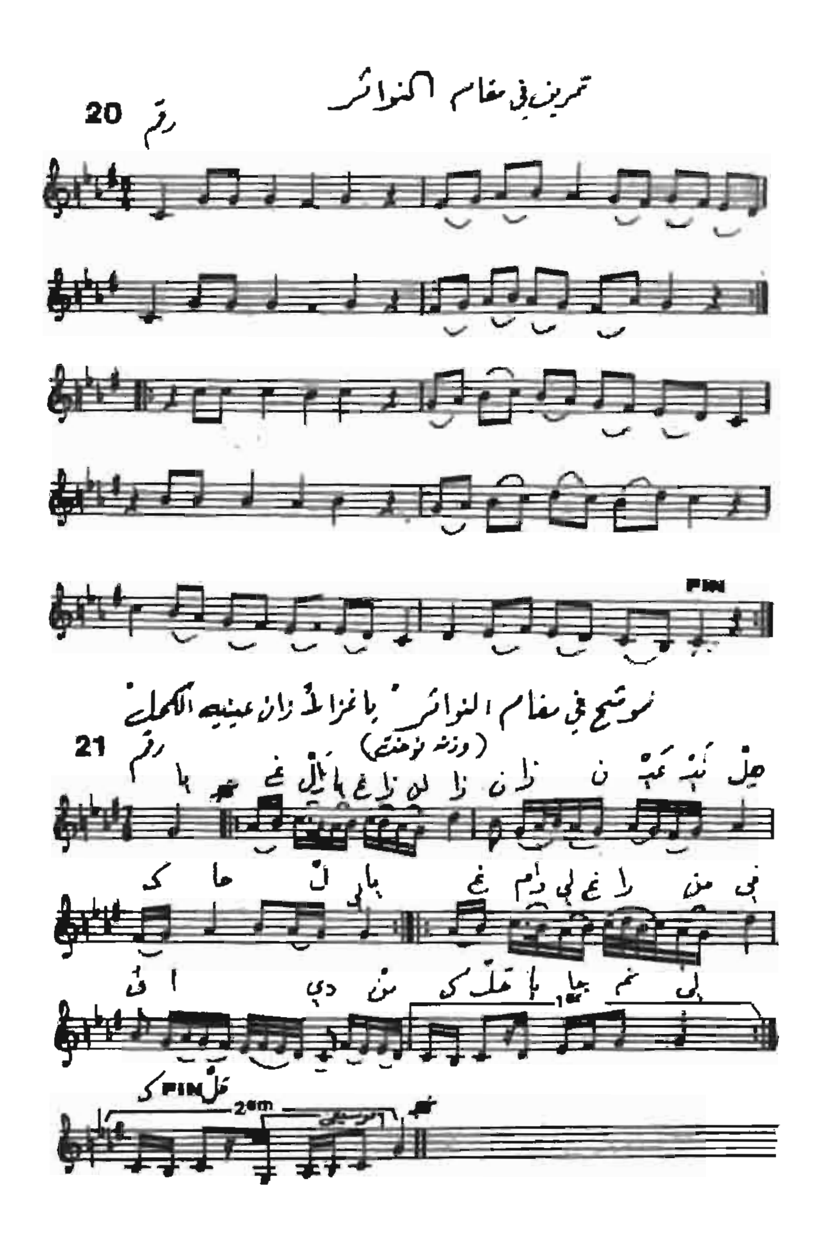
البيت الثالث


رقم 15
الخانة الاولى
سماعي ماهور
نيقولاكي افندي
التسليم
FIN
الخانة الثانية
الخانة الثالثة
الخانة الرابعة


تمرين في مقام النهاوند
رقم 16
RAL
FIN
موشح في مقام النهاوند " لما بدا يتثنى "
رقم 17
FIN



تمرين في مقام النهاوند المرصع
رقم 18
أغنية واد عوني يا البنات بالله
رقم 19
في نوع الحيرسيكاه التونسي المقابل بالنهاوند المرصع
D.C.


تمرين في مقام النوائر
رقم 20
FIN
موشح في مقام النوائر "يا غزالاً زان عينيه الكحلُ"
(وزنه نوخت)
رقم 21
FIN
2em
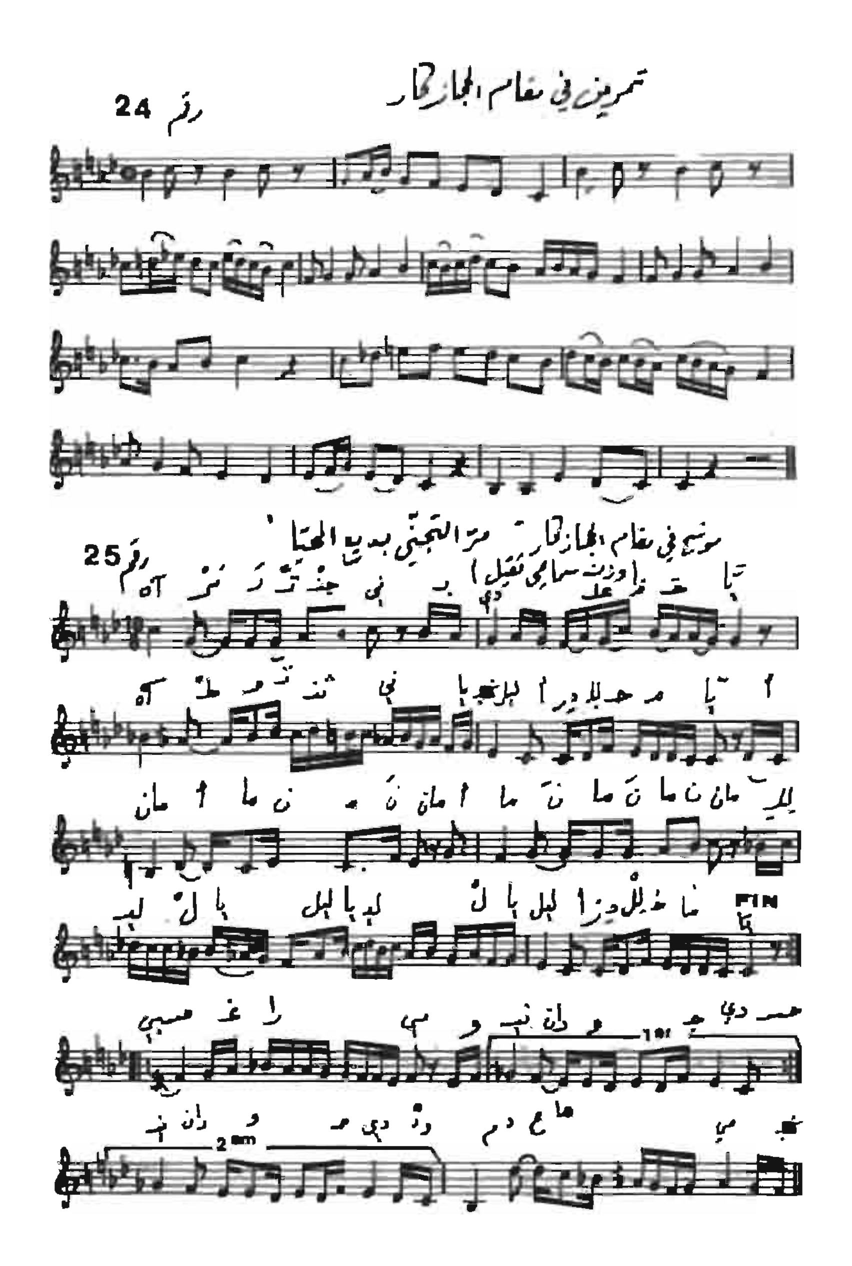
تمرين في مقام النكريز

رقم 22

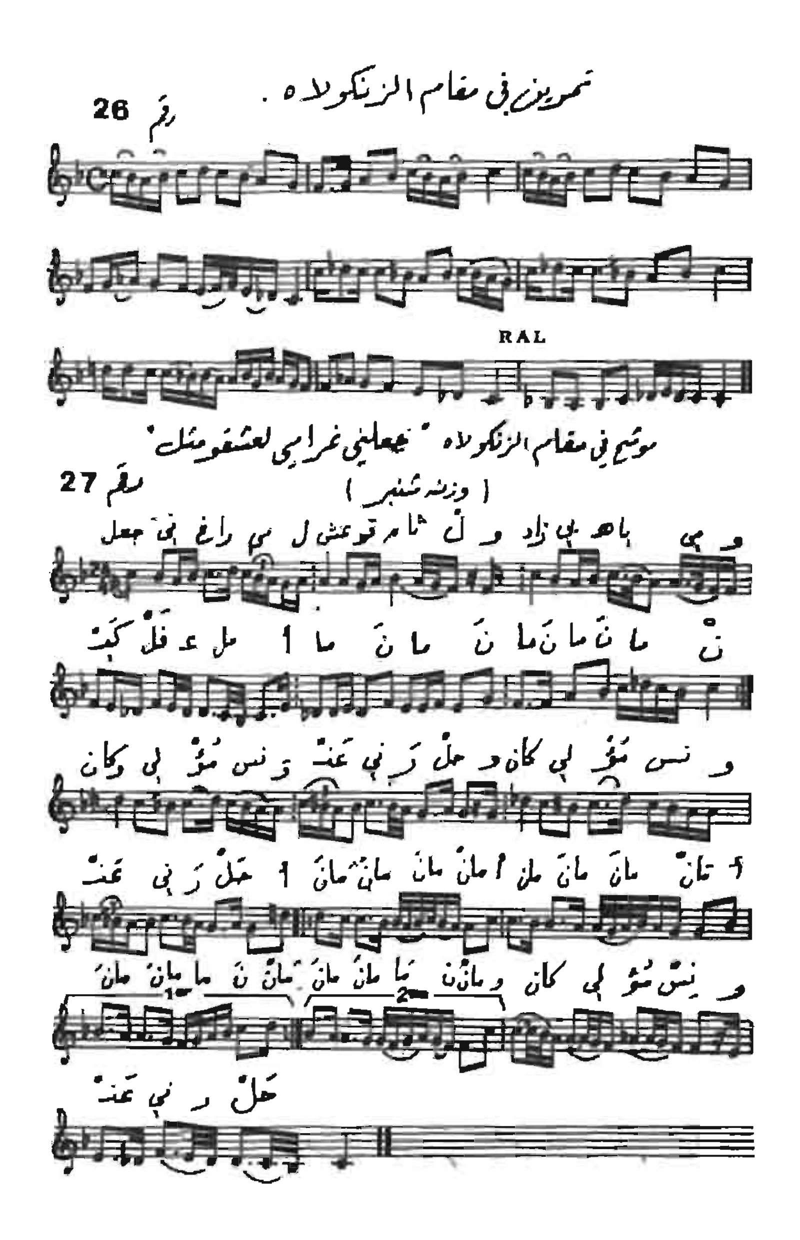
RAL

موشح في مقام النكريز "اجمعوا بالقرب شملي" (وزنه نوخت)

رقم 23



تمرين في مقام الحجاز كار
رقم 24
رقم 25
FIN
1 er
2 em


تمرين في مقام الزنكولاه .
رقم 26
RAL
موشح في مقام الزنكولاه " جعلني غرامي لعشقومثلك "
رقم 27
(وزنه شنبر)

تمرين في مقام الحجاز كار كردي ـ نشيد البحر الكشفي

رقم 28

الخانة الاولى والتسليم من سماعي حجاز كار كردي

الحان
صالح المهدي

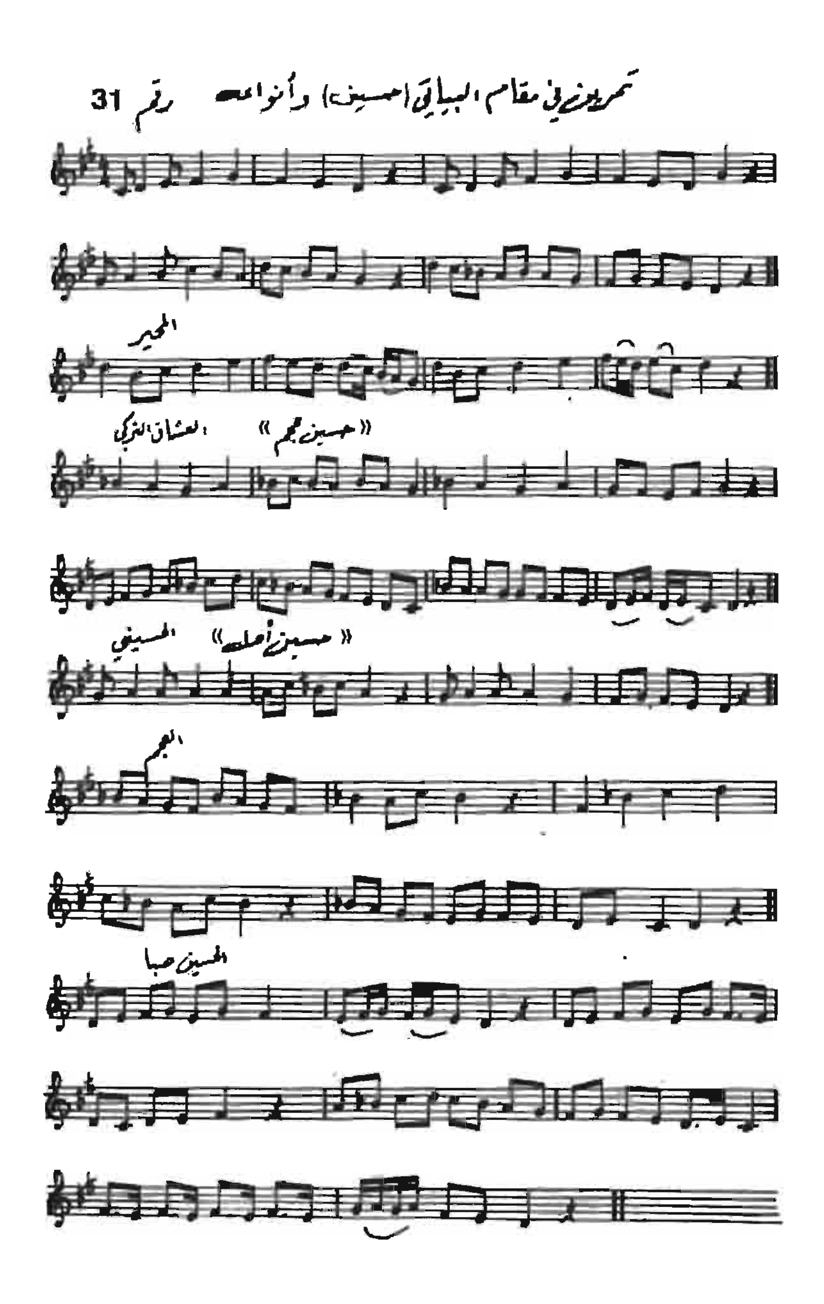
رقم 29

الخانة الاولى
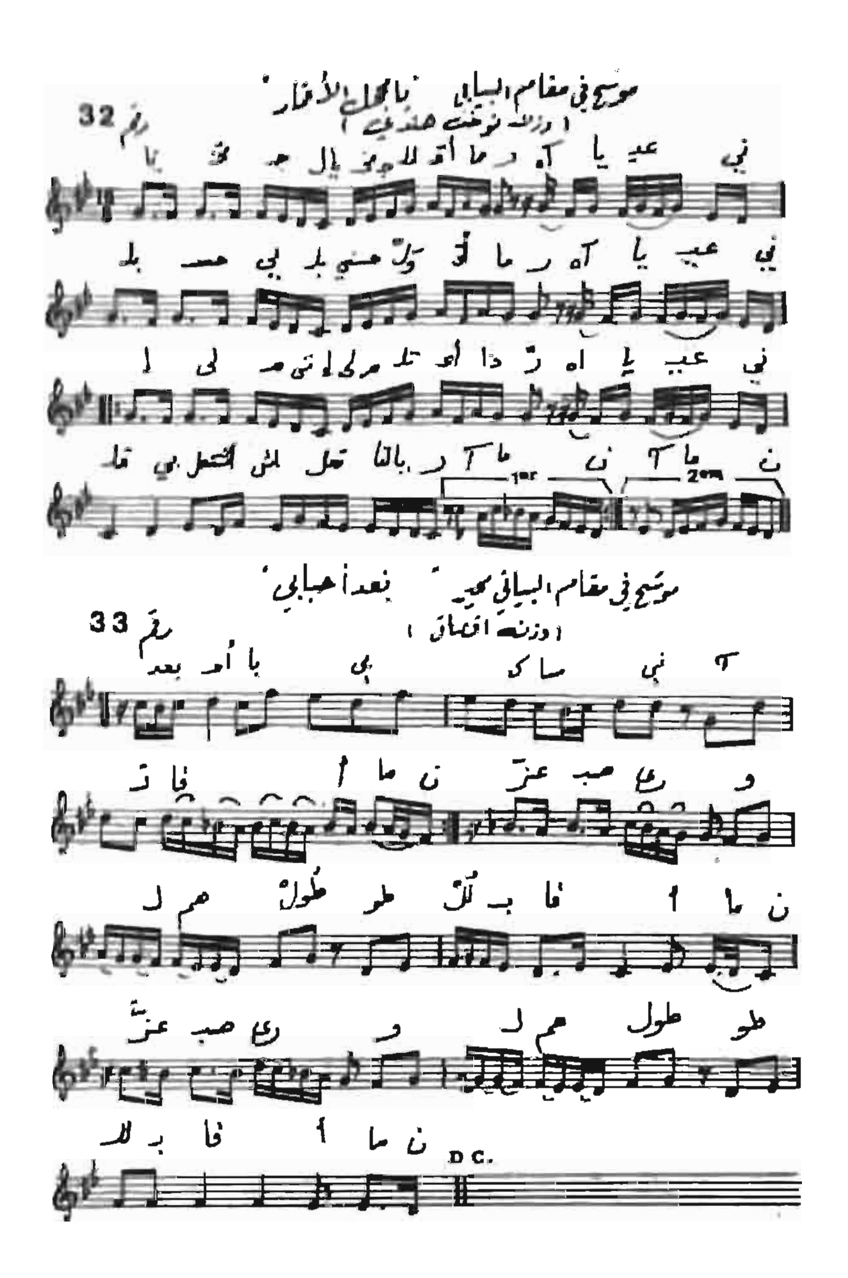
التسليم

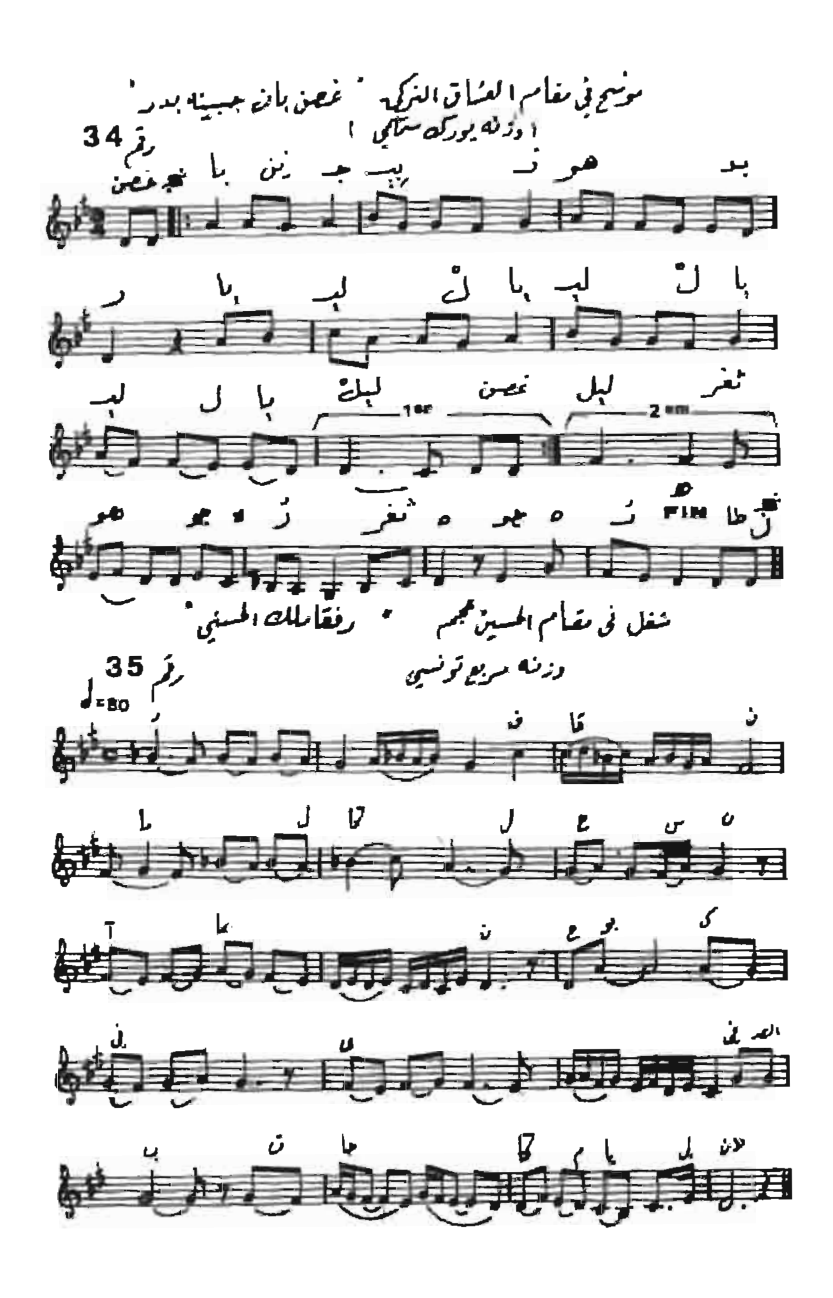
الخانة الثانية من سماعي حجاز كار كردي (أثر كردي)

رقم 30
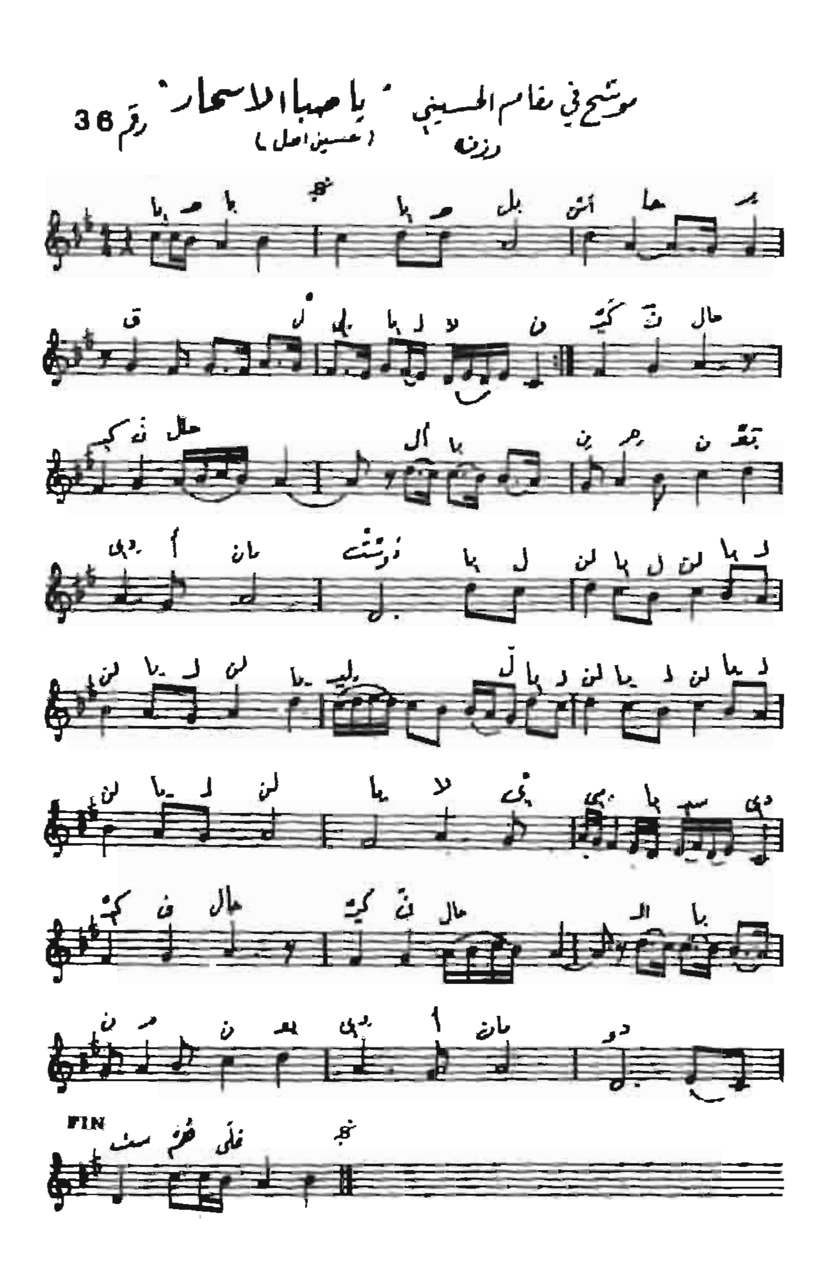


تمرين في مقام البياتي (حسيني) وأنواعه رقم 31
المحير
العشاق التركي
«حسيني عجم»
الحسيني
«حسيني أصلي»
العجم
الحسيني صبا
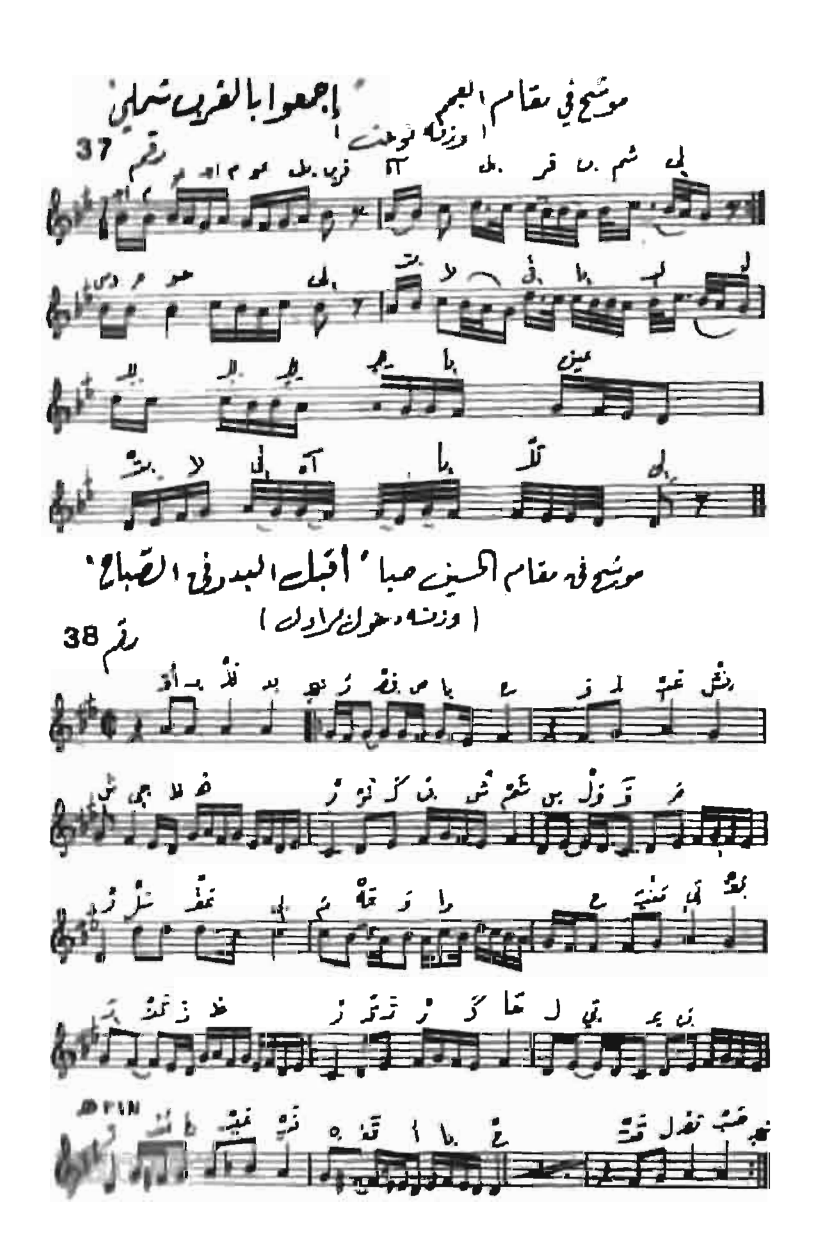

رقم 32
1er
2em
رقم 33
D C.

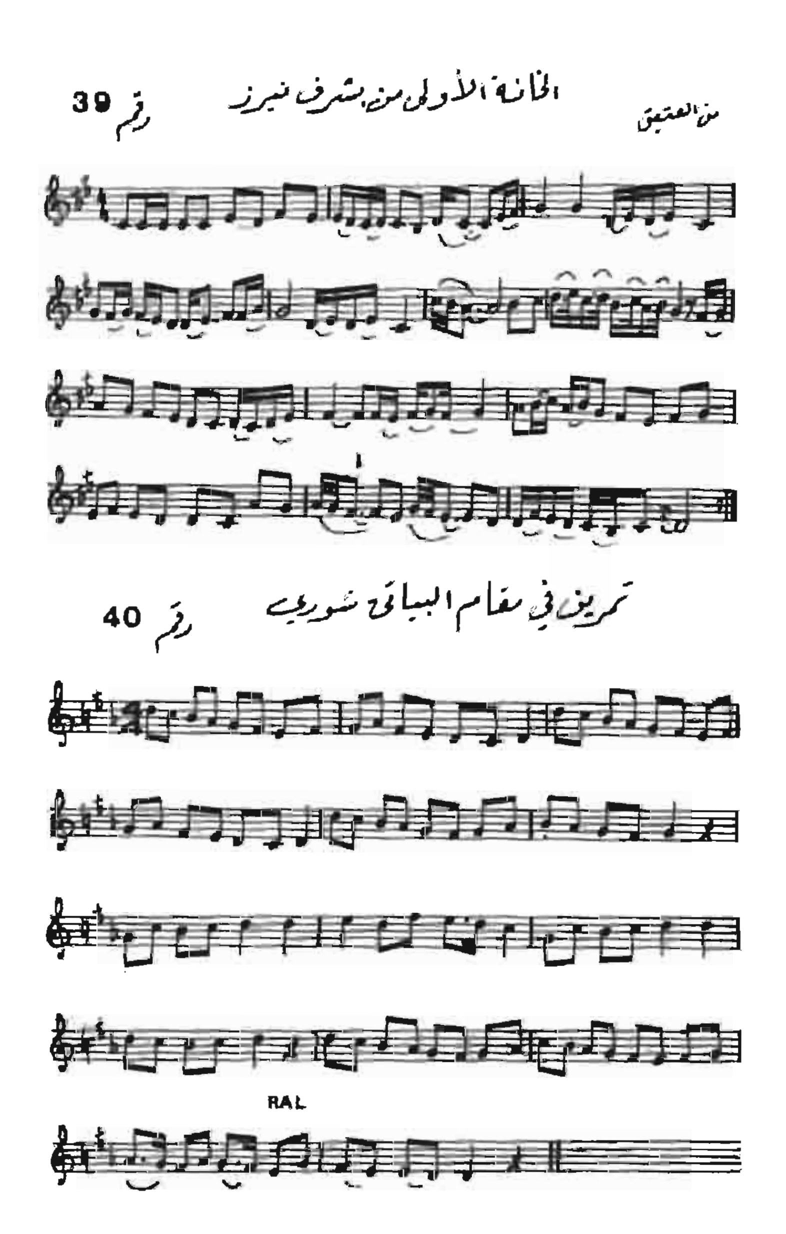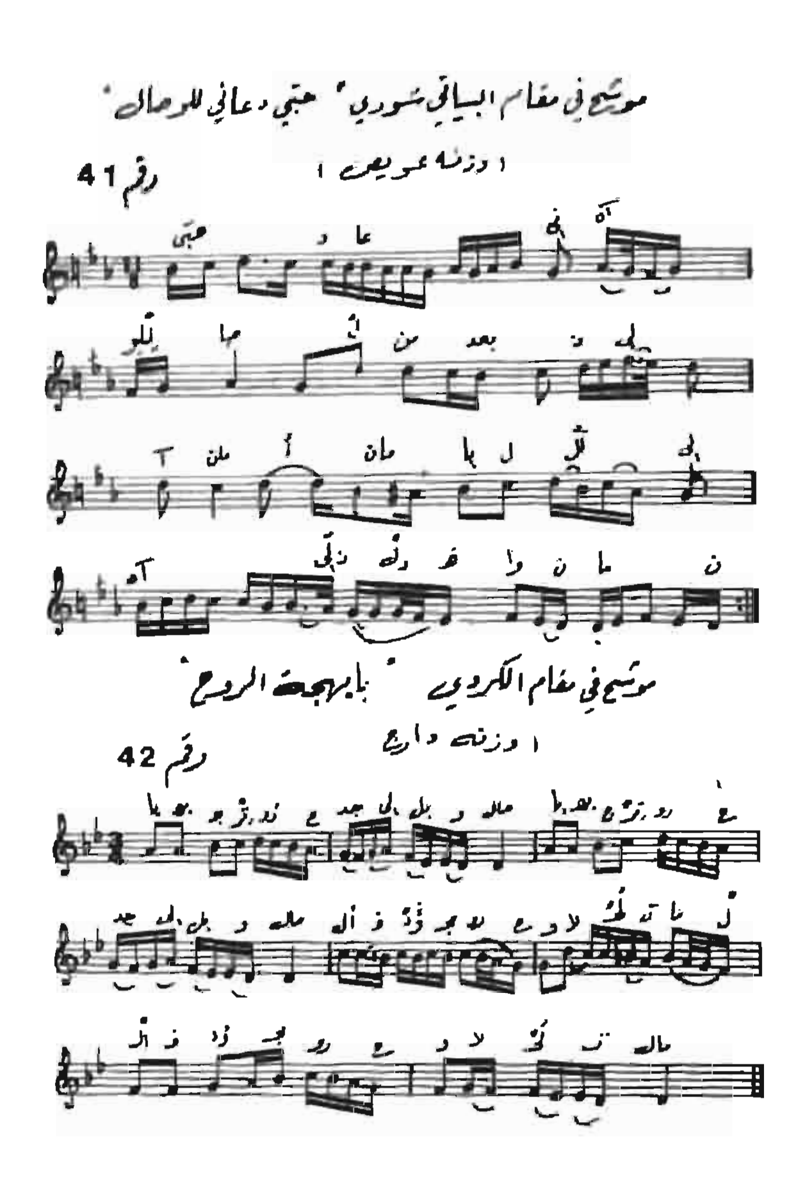


موشح في مقام العشاق التركي " غصن بان جبينه بدر "
(وزنه يورك سماعي)
رقم 34
1er
2 em
FIN
شغل في مقام الحسيني عجم " رفقا بالملك الحسيني "
رقم 35
وزنه سريع تونسي

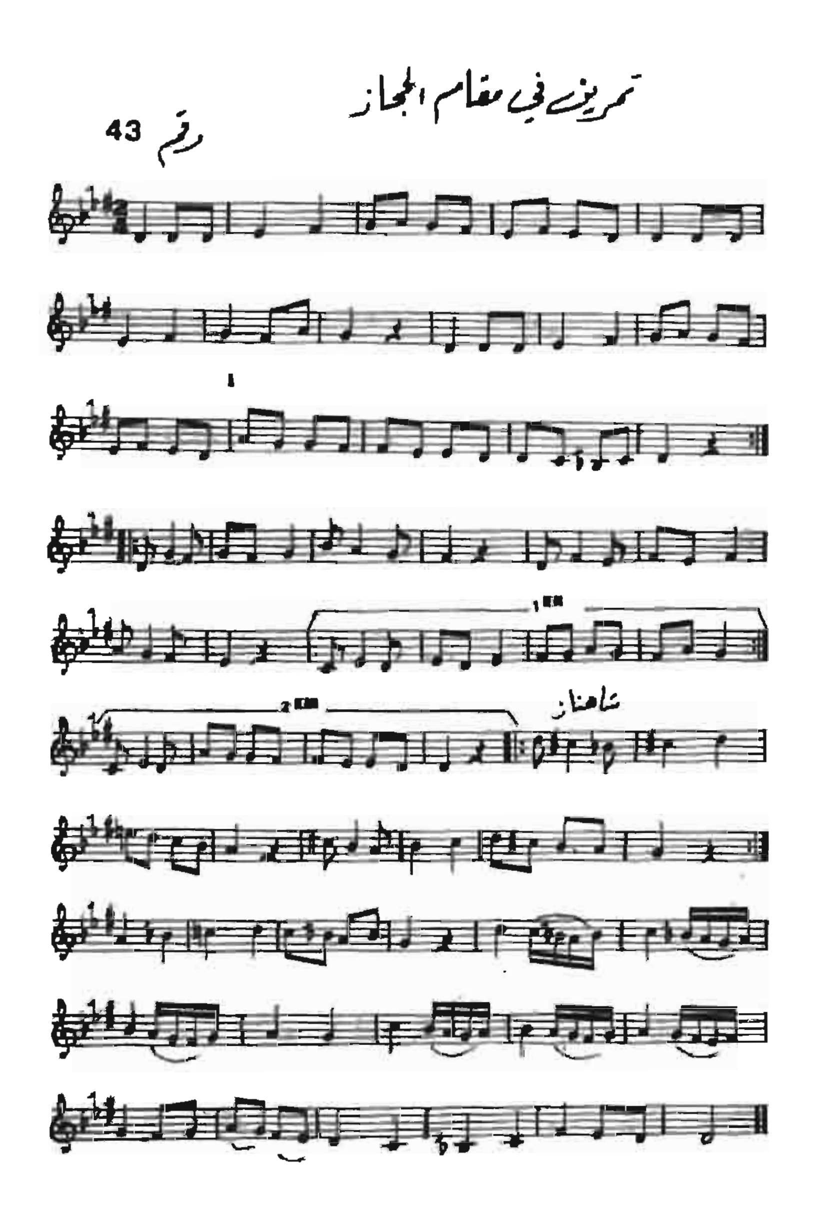
تابع رفقاً ملك الحسن
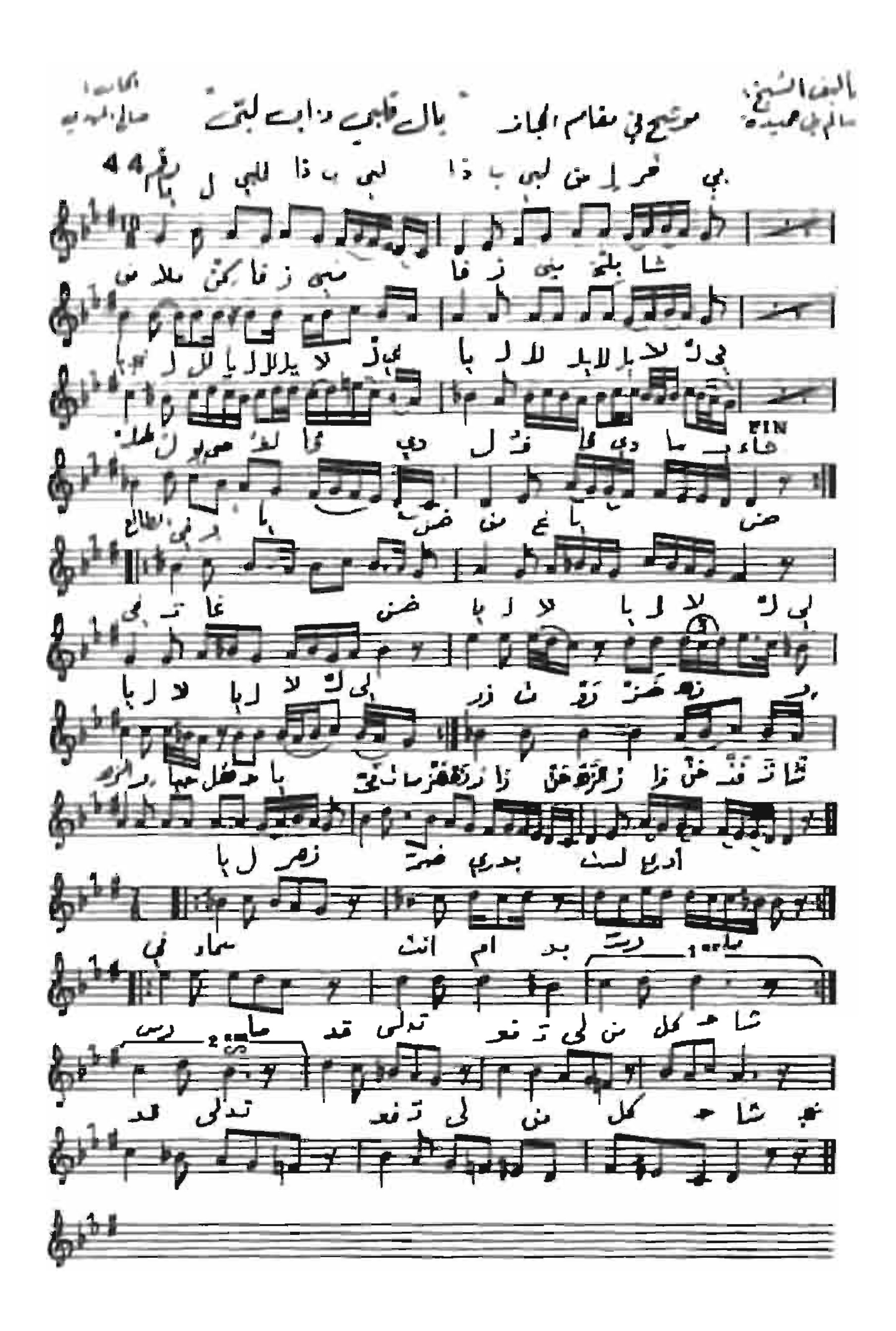

موشح في مقام الحسيني "يا صبا الاسحار" رقم 36
وزنه
FIN
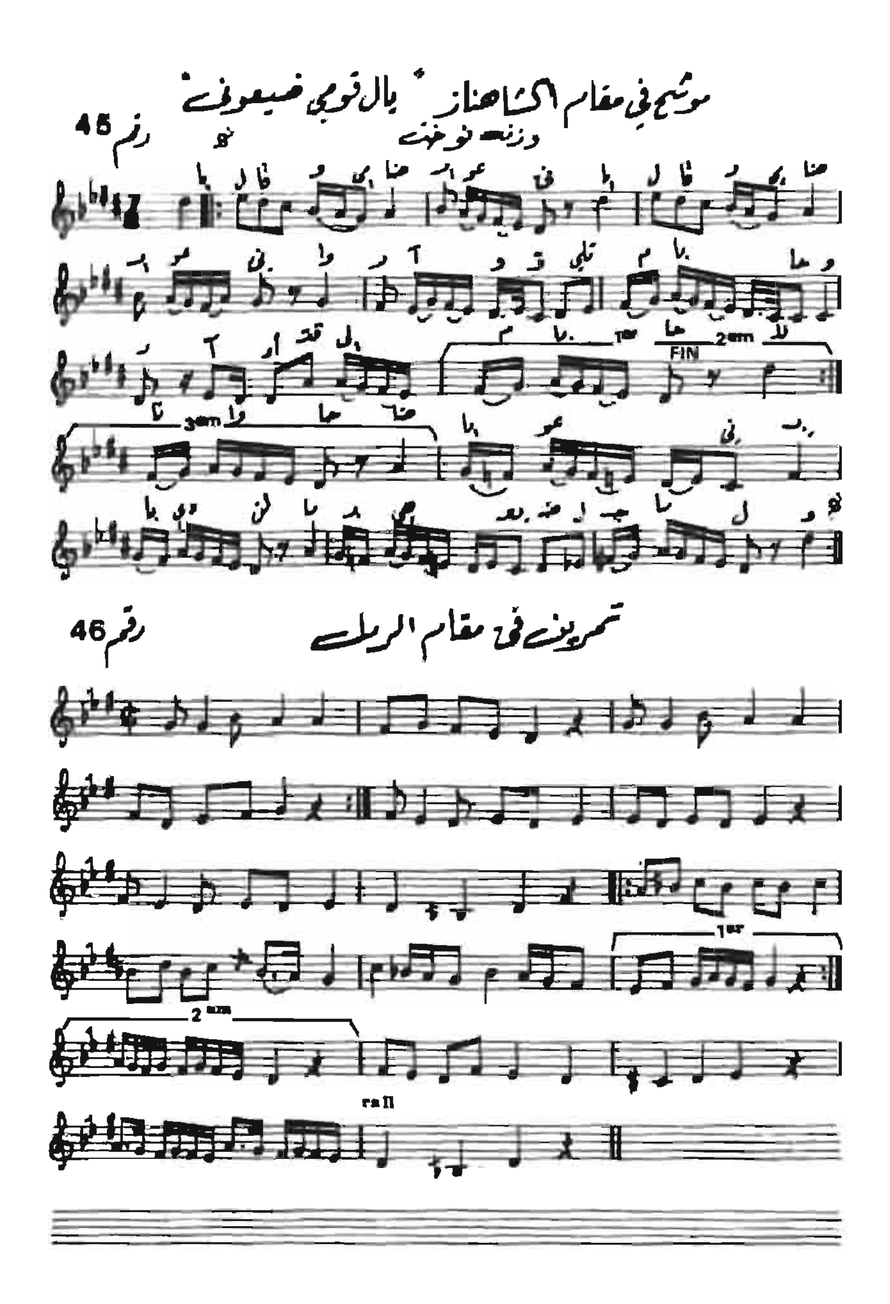

موشح في مقام العجم «اجمعوا بالقرب شملي»
(وزنه نوخت)
رقم 37
موشح في مقام الحسيني صبا «أقبل البدر في الصباح»
رقم 38
FIN

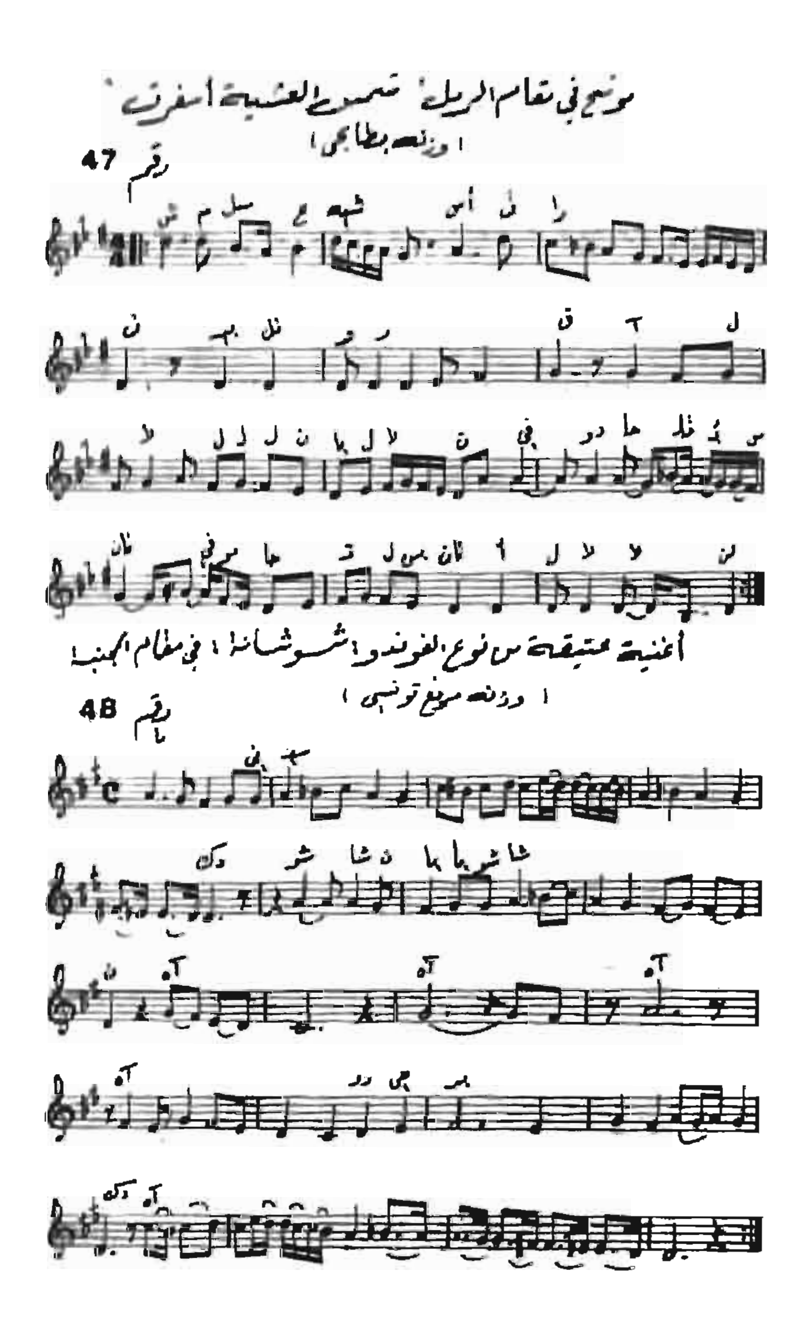

رقم 39
الخانة الأولى من بشرف نيرز
من العتيق
رقم 40
تمرين في مقام البياتي شوري
RAL

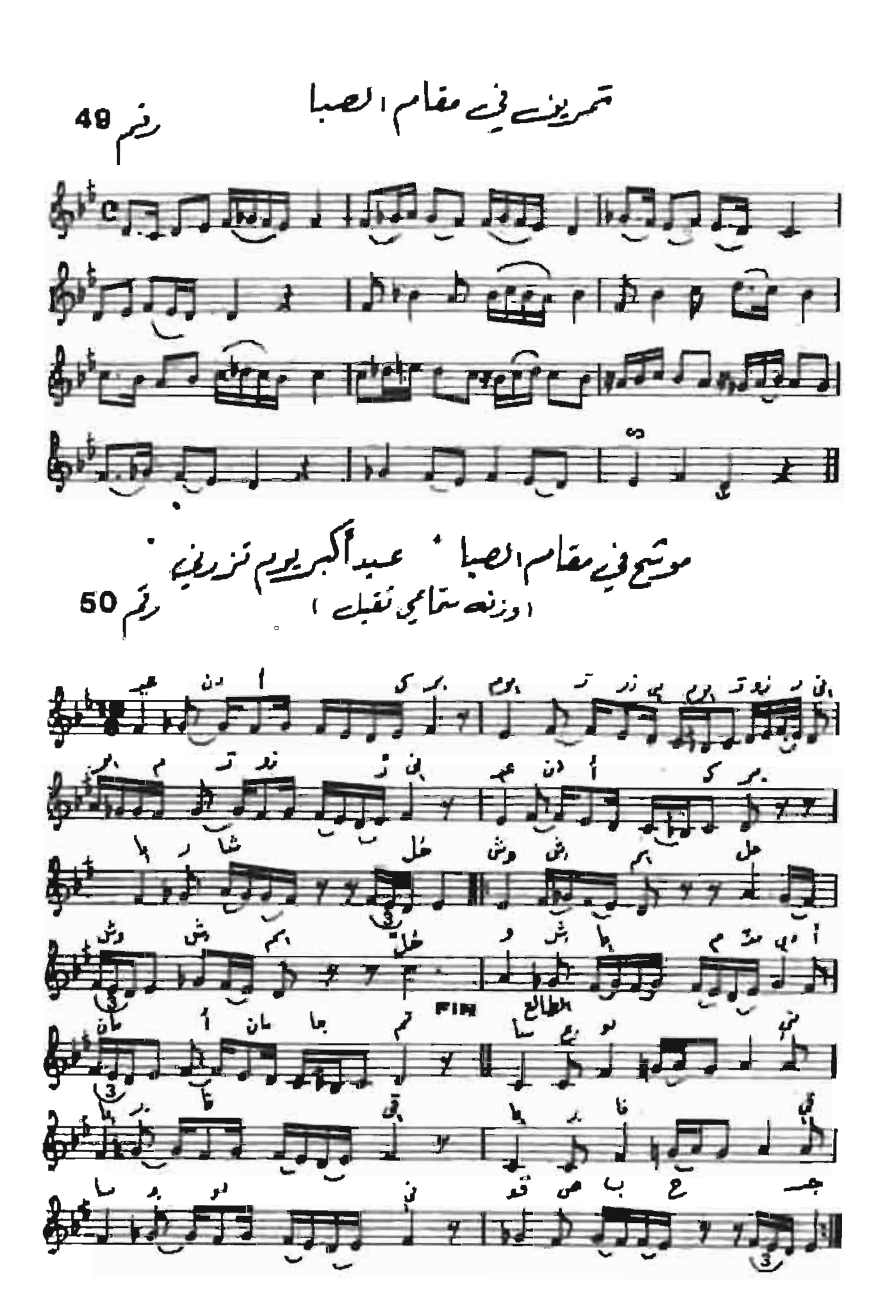

موشح في مقام البياتي شوري " حبي دعاني للوصال "
رقم 41
موشح في مقام الكردي " يابهجة الروح "
(وزنه دارج)
رقم 42


تمرين في مقام الحجاز
رقم 43
شاهناز


موشح في مقام الحجاز "يا لقلبي ذاب لبني"
ألحان: صالح المهدي
تأليف الشيخ: سالم بن حميدة
رقم 44
FIN


موشح في مقام الشاهناز «يالقومي ضيعوني»
رقم 45
وزنه نوخت
1er
2em
FIN
3em
تمرين في مقام الرمل
رقم 46
1er
2em
rall
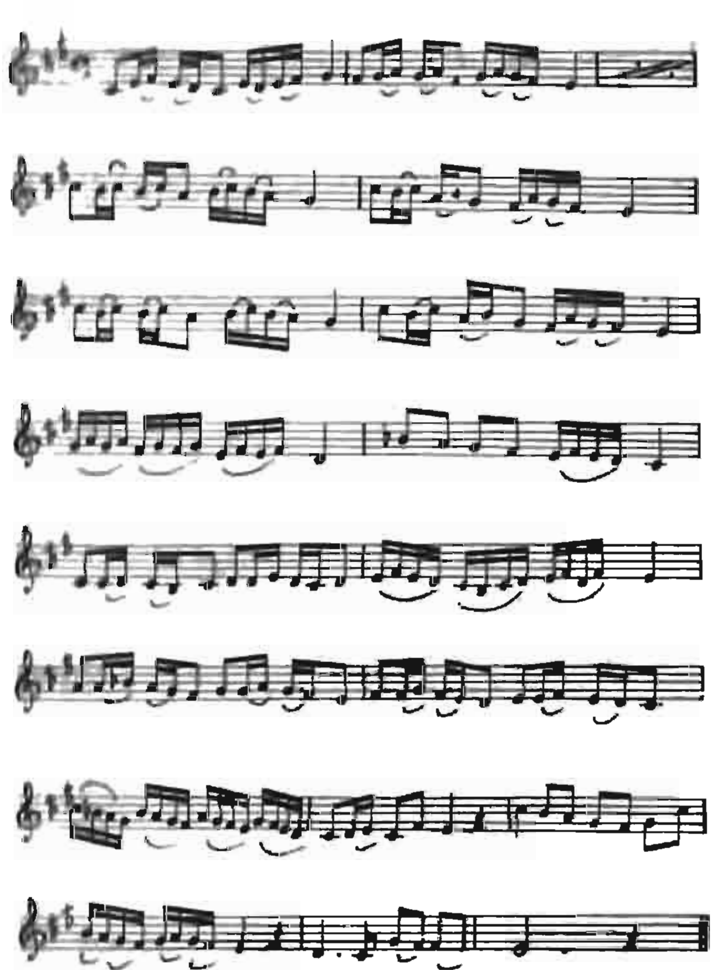

موشح في مقام الرمل: شمس العشية أشرقت
(دوّنه بطايحي)
رقم 47
أغنية عتيقة من نوع الفوندو «شوشانة» في مقام المجنبة
(دوّنه موسيقي تونسي)
رقم 48
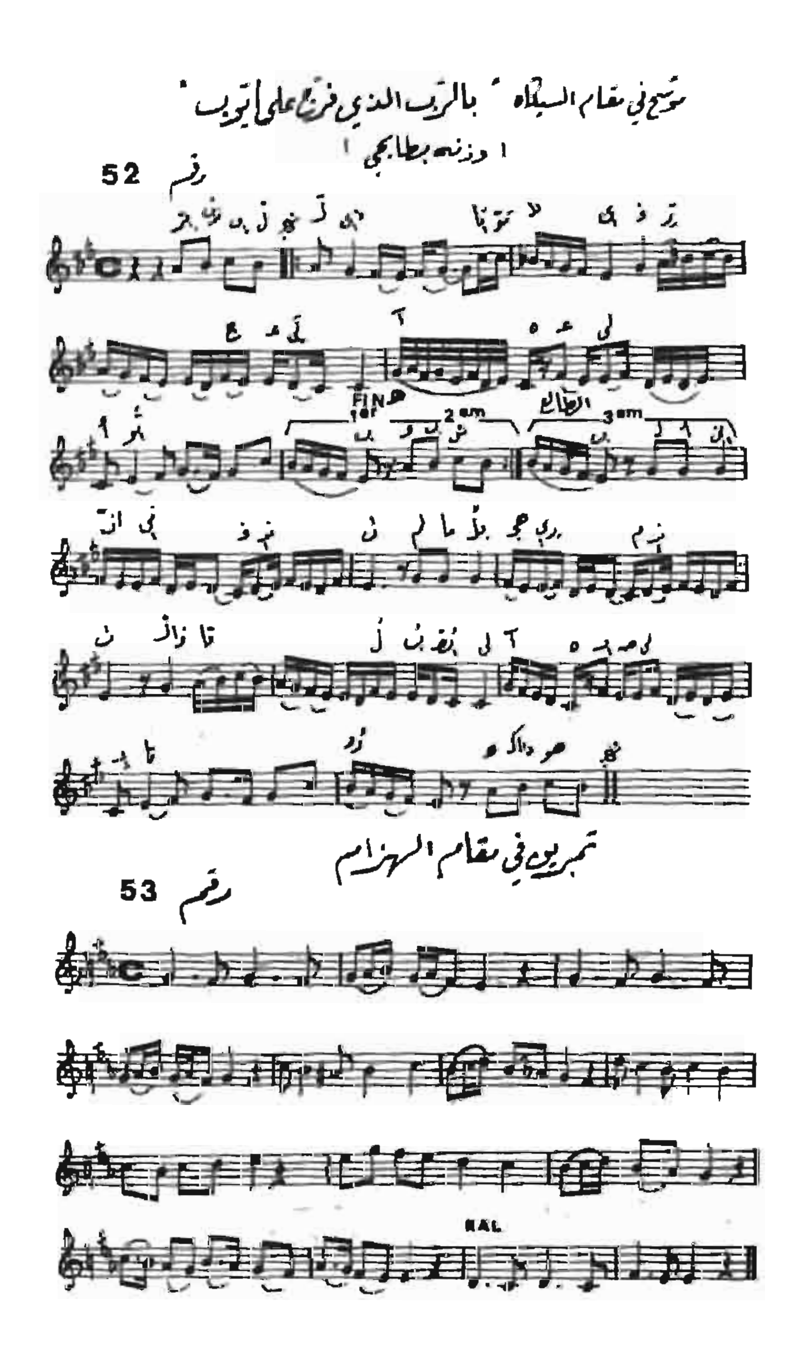


تمرين في مقام الصبا
رقم 49
موشح في مقام الصبا * عيد أكبر يوم تزينا
رقم 50
(وزنه سماعي ثقيل)
FIN
الطالع
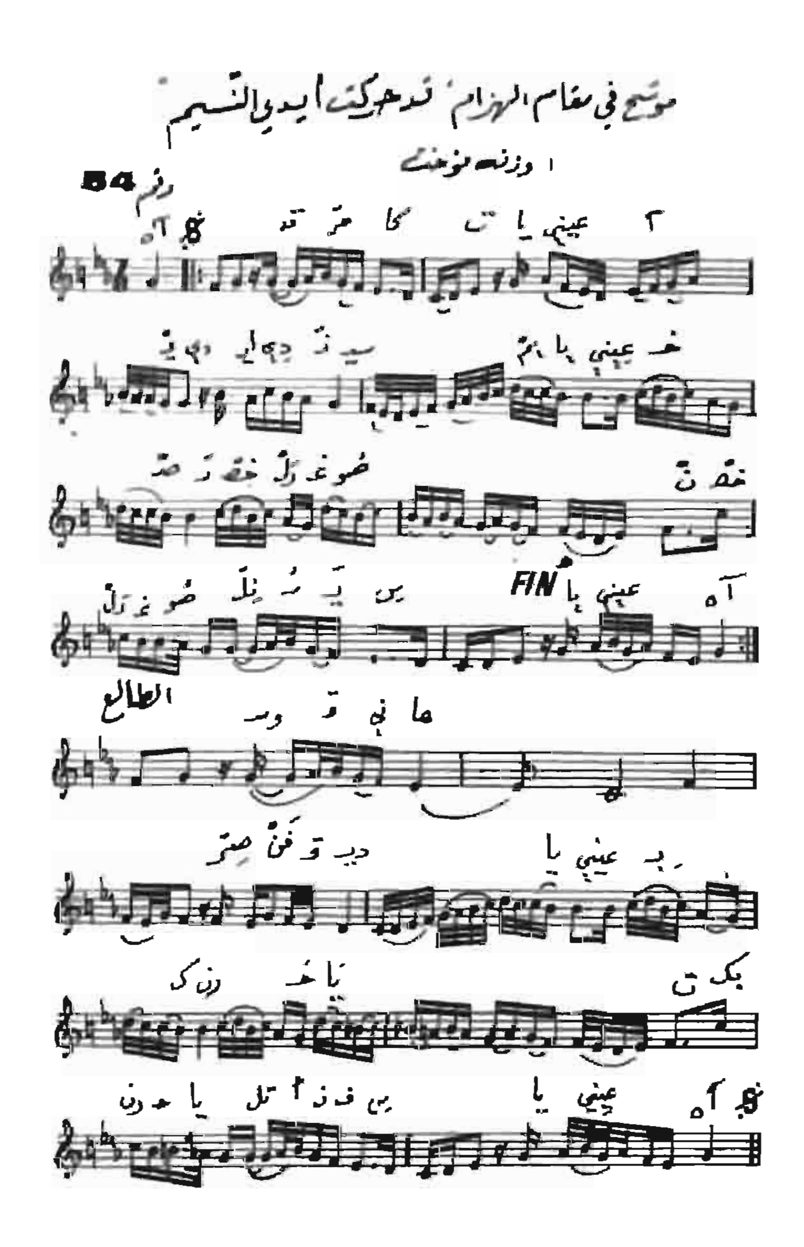
تمرين في مقام السيكاه

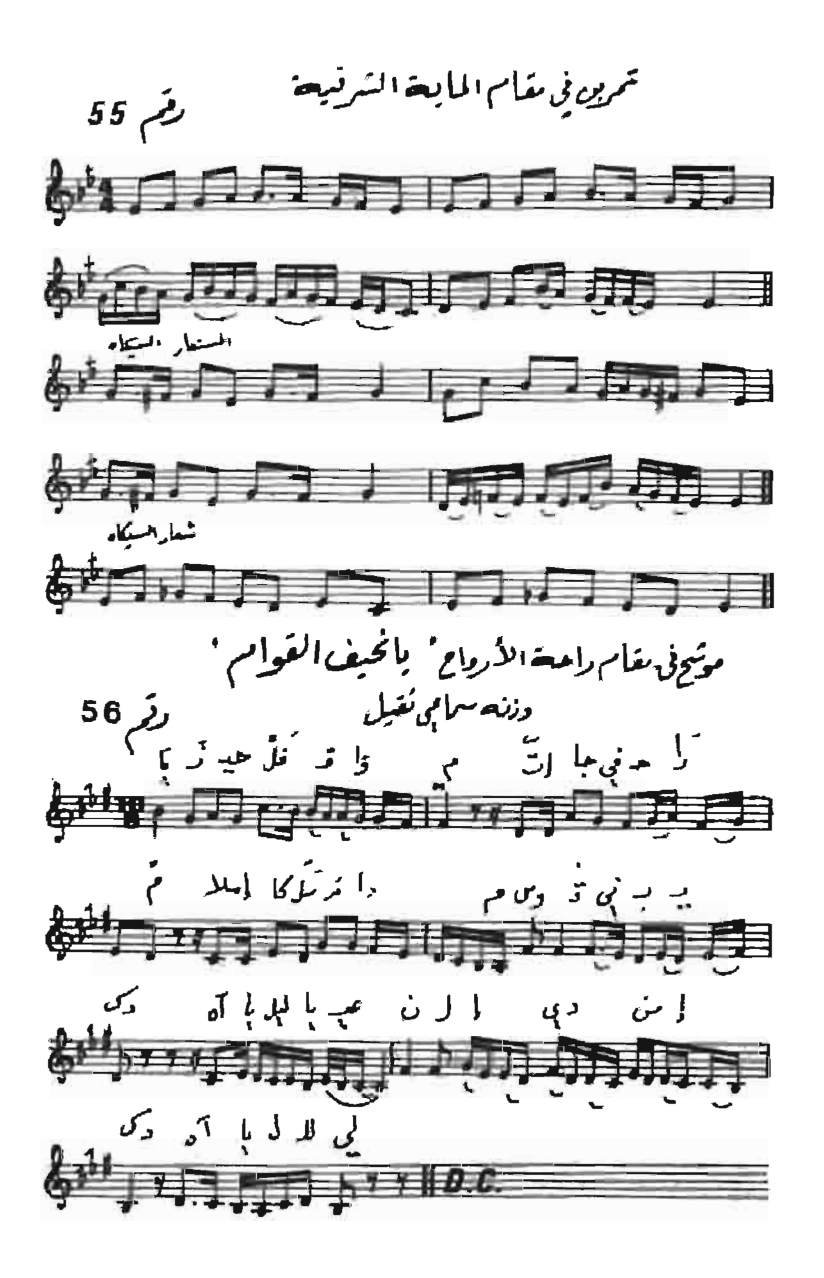
رقم 51





موشح في مقام السيكاه " بالرب الذي فرج على أيوب "
(وزنه بطايحي)
رقم 52
FIN
1er
2em
3em
تمرين في مقام الهزام
رقم 53
RAL


موشح في مقام الهزام قد حركت ايدي النسيم
FIN
الطالع

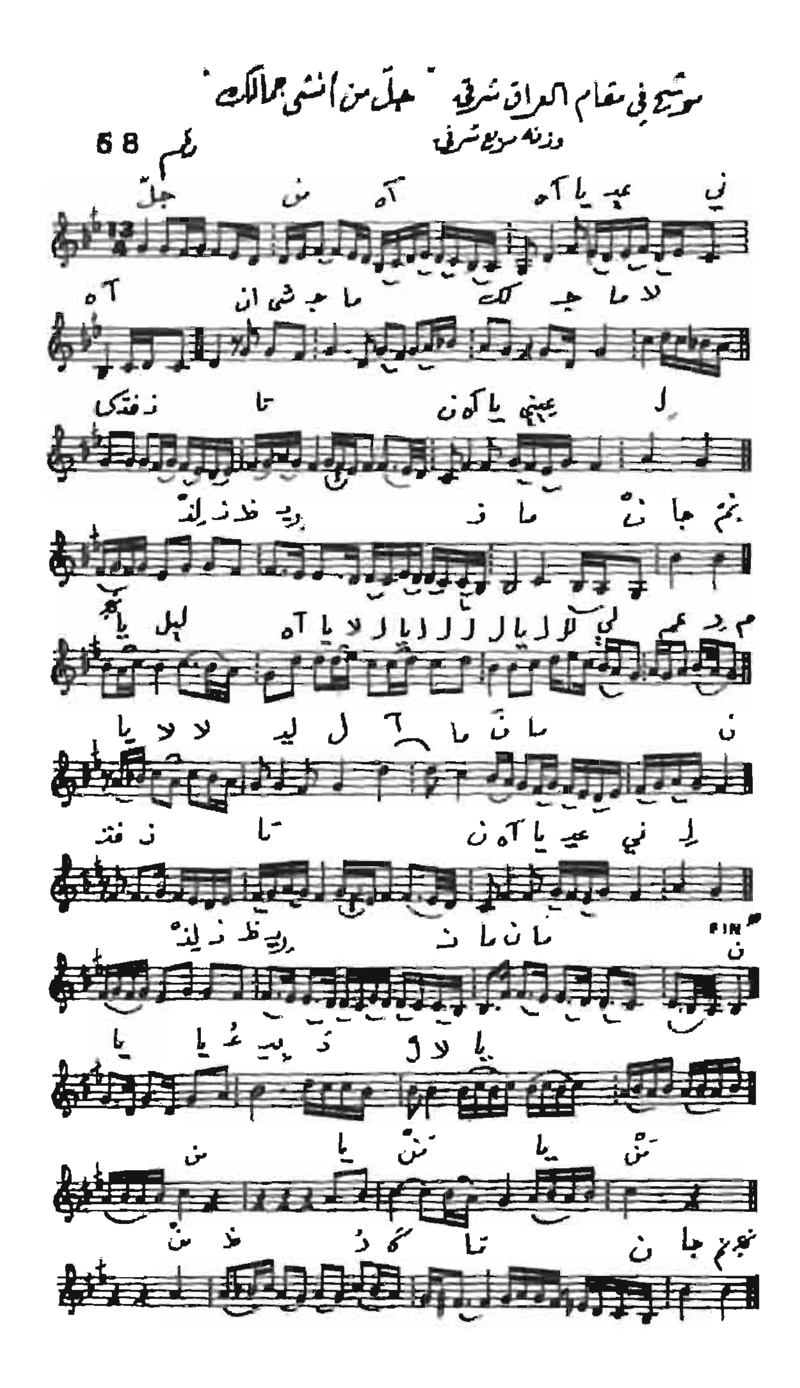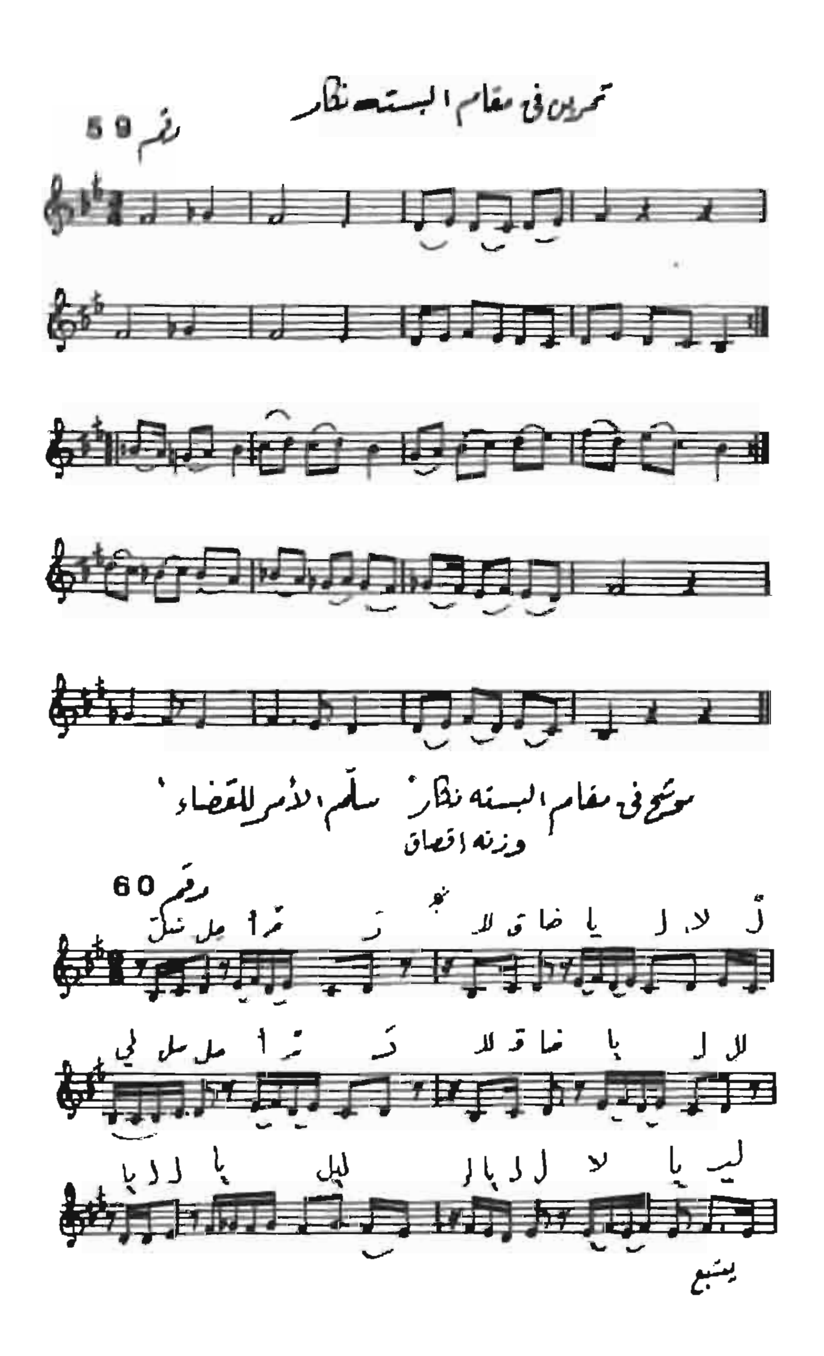


تمرين في مقام الماية الشرقية
رقم 55
شعار السيكاه
موشح في مقام راحة الأرواح "يا نحيف القوام"
وزنه سماعي ثقيل
رقم 56
D.C.
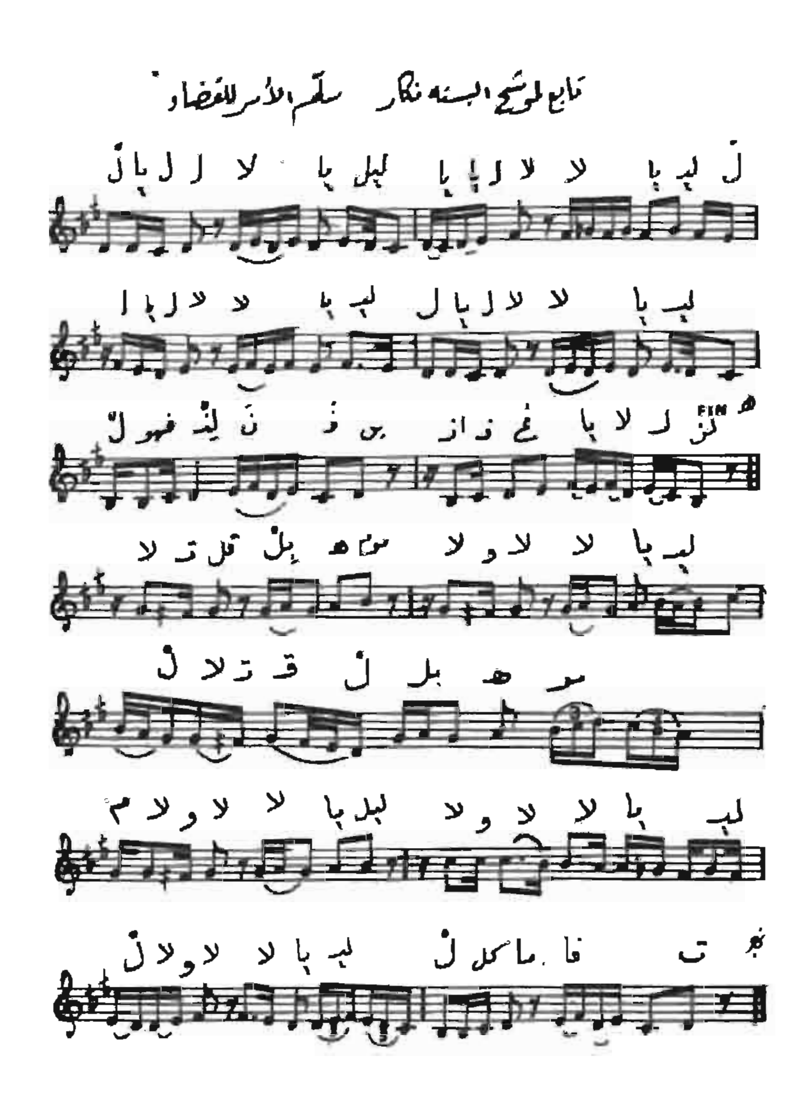
تمرين في مقام العراق الشرقي

رقم 57

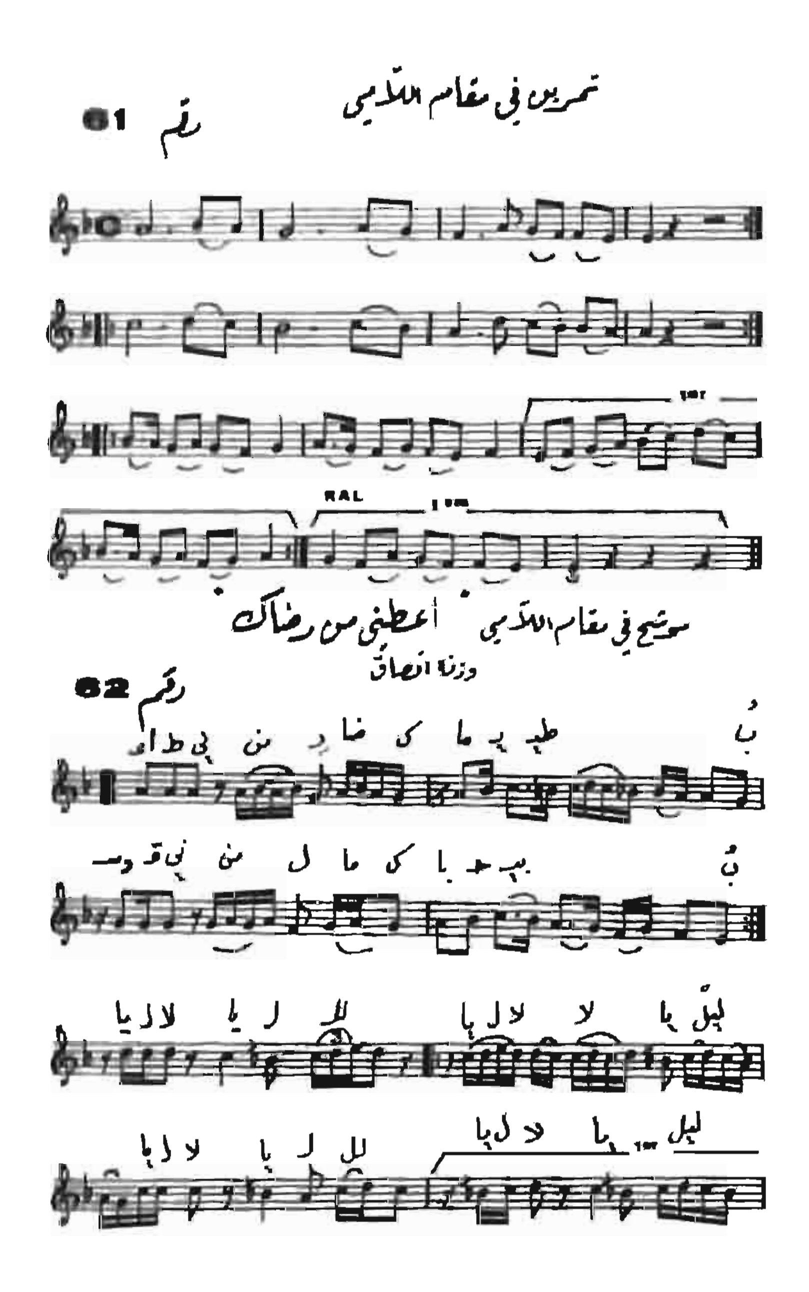
RAL
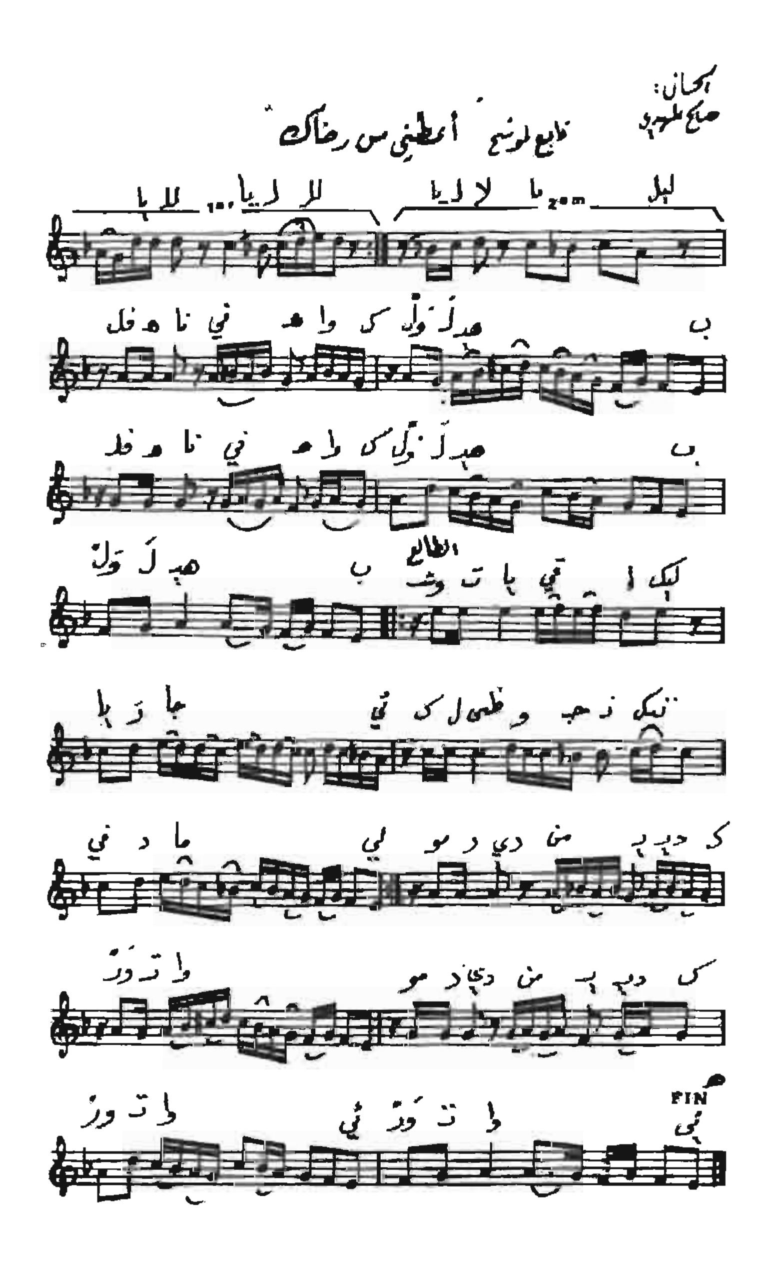

موشح في مقام العراق شرقي "جلّ من انشى جمالك"
وزنه سريع شرقي
رقم 68
FIN


تمرين في مقام البستة نكار
رقم 59
موشح في مقام البستة نكار "سلم الأمر للقضاء"
وزنه اقصاق
رقم 60
يتبع



تابع لموشح البسته نكار سلّم الأمر للقضاء
FIN


تمرين في مقام اللامي
رقم 61
موشح في مقام اللامي أعطني من رضاك
وزنه اقصاق
رقم 62


الحان: صالح المهدي
تابع الموشح "أعطني من رضاك"
FIN

تمرين في مقام الجهاركاه

رقم 63

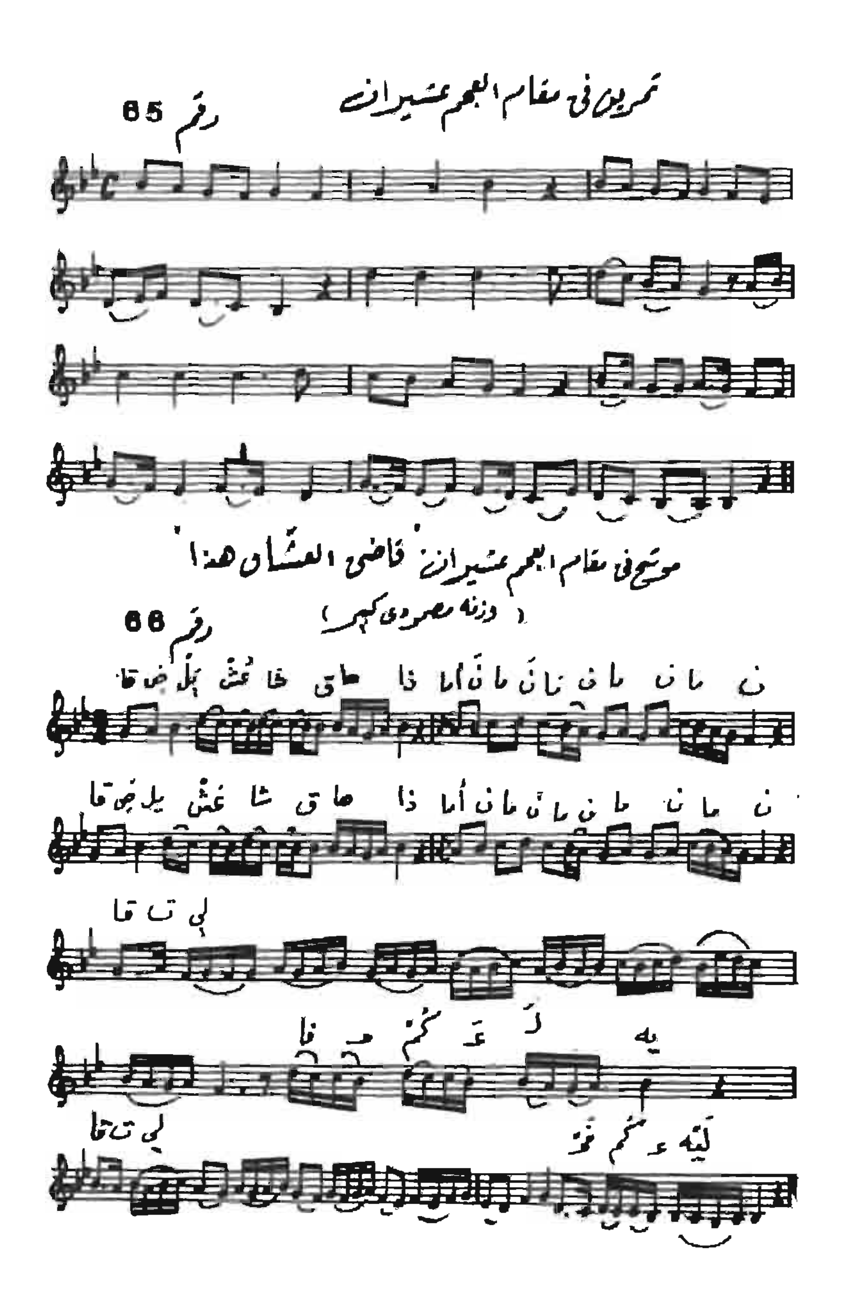
موشح في مقام الجهاركاه "باسم عن لآل"

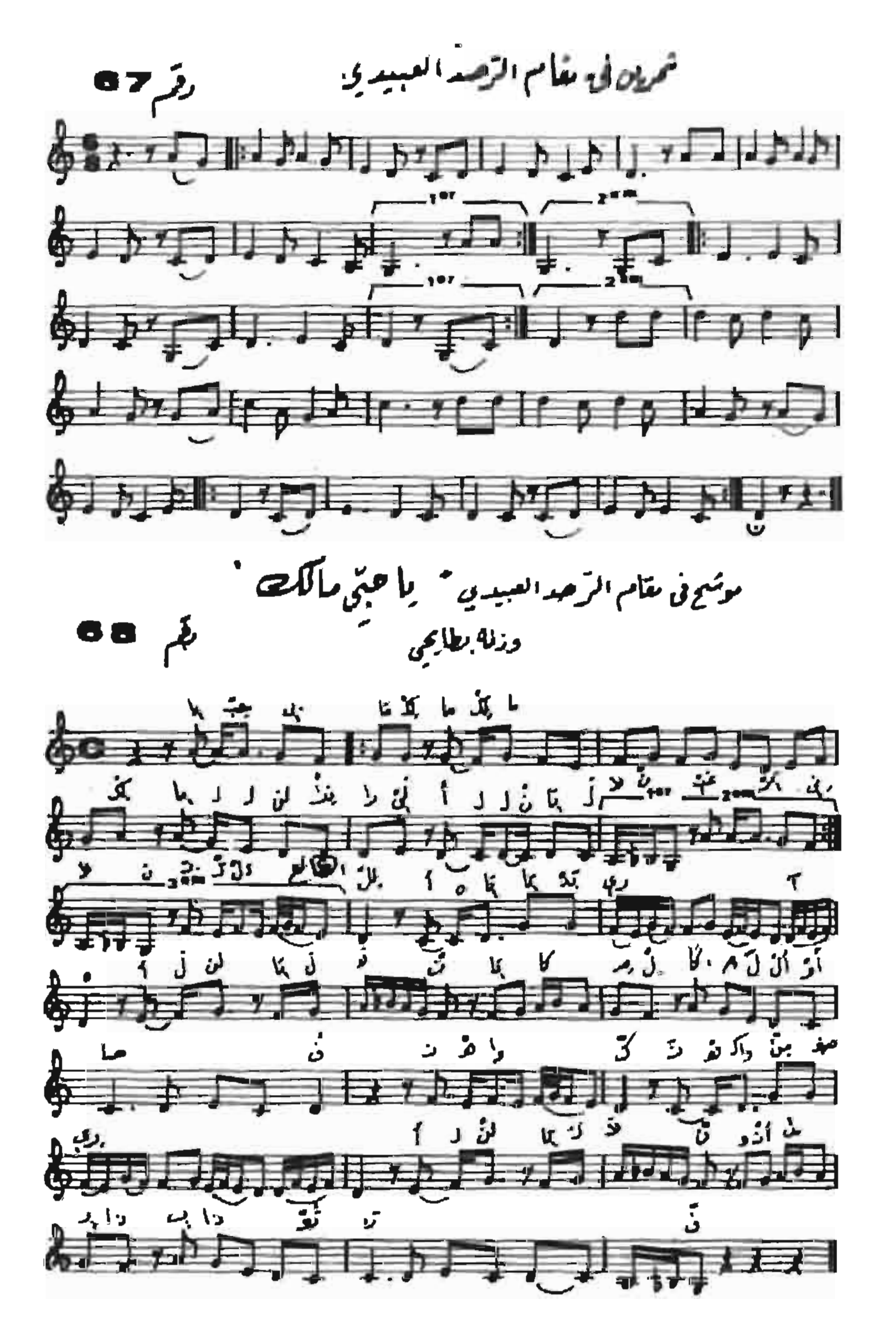
رقم 64
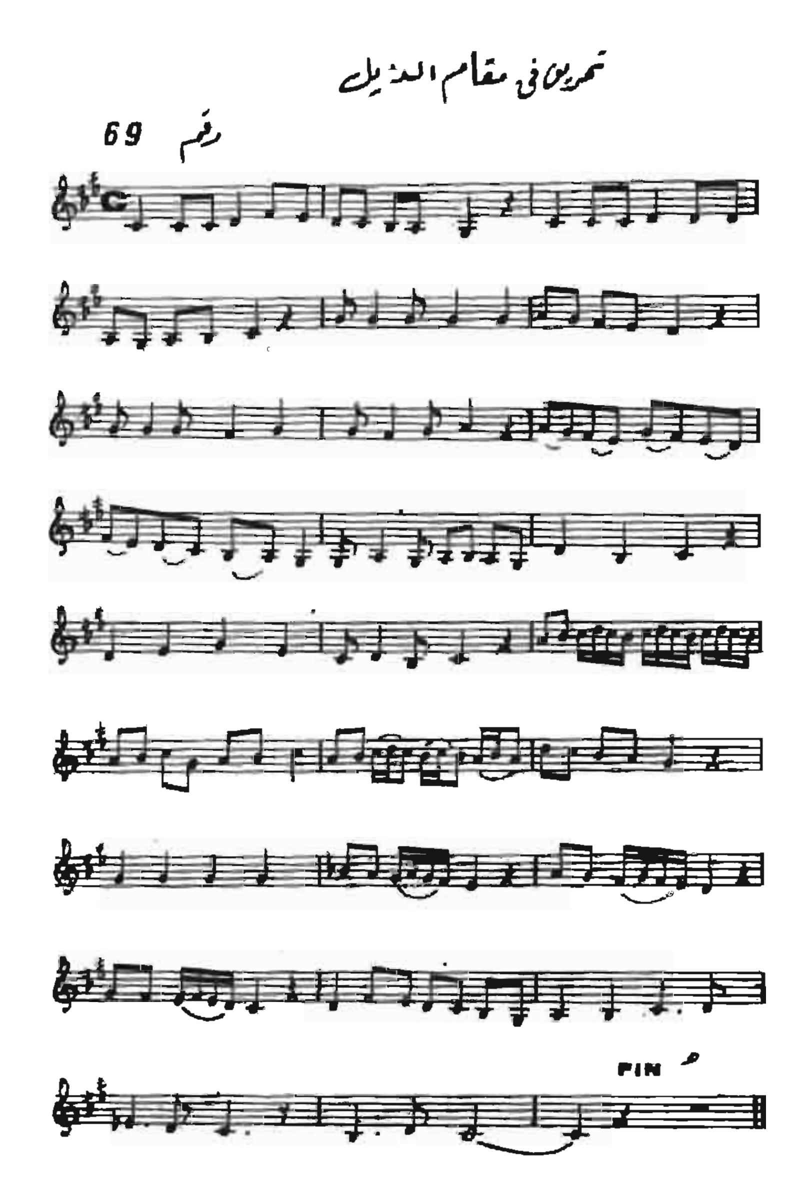
(وزنه سماعي ثقيل)

FIN

D.C.


تمرين في مقام العجم عشيران
رقم 65
موشح في مقام العجم عشيران "قاضي العشاق هذا"
(وزنه مصمودي كبير)
رقم 66

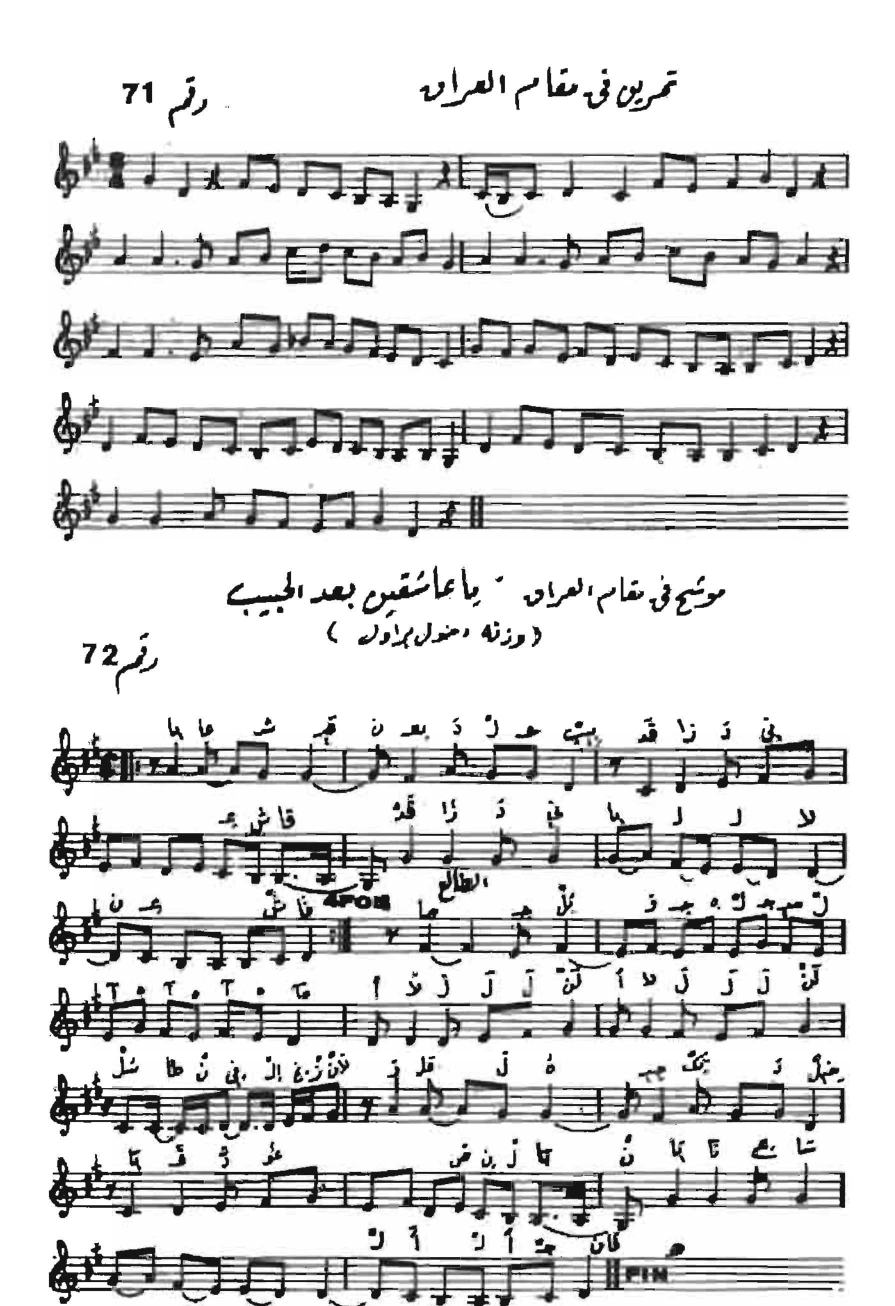

تمرين في مقام الرصد العبيدي
رقم ٥٧
موشح في مقام الرصد العبيدي " يا حبيبي مالك "
رقم ٥٥
وزنه بطايحي


تمرين في مقام الذيل
رقم 69
FIN
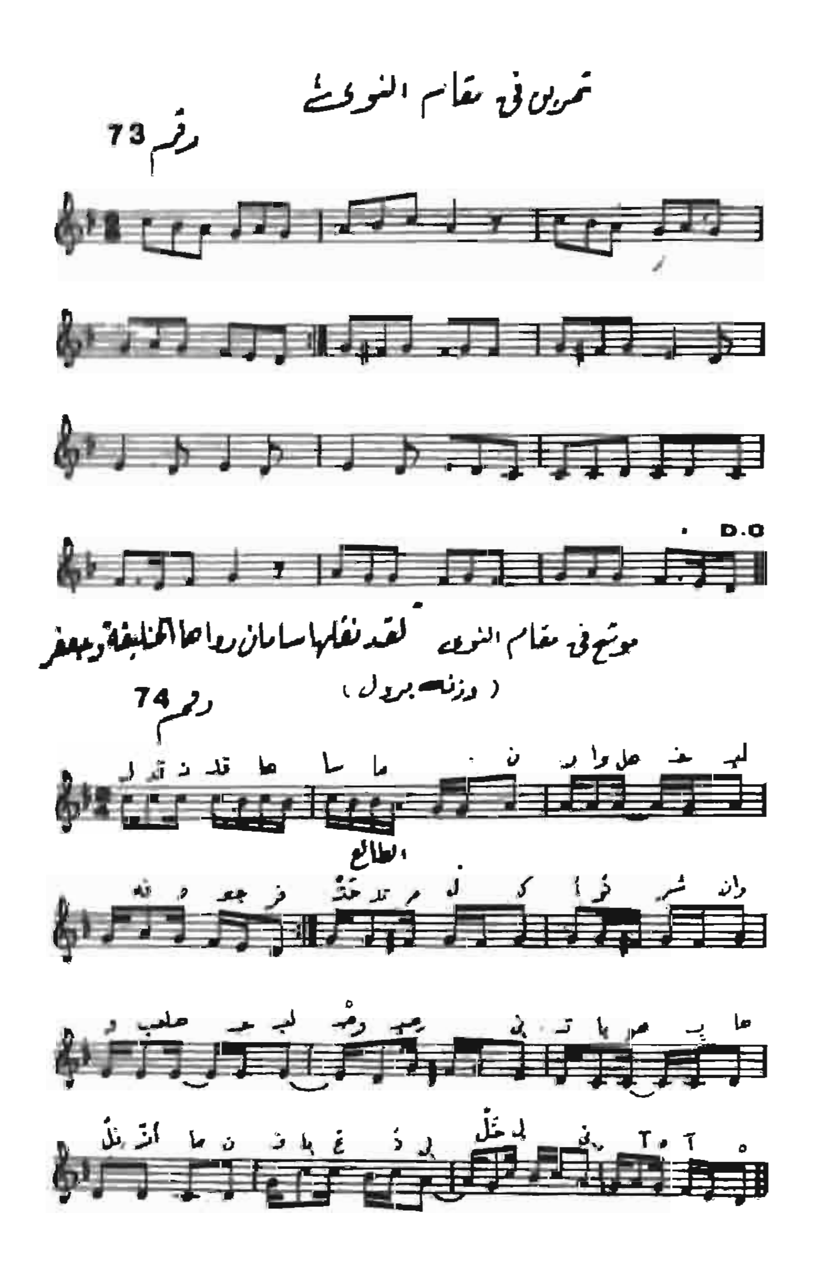
موشح في مقام الذيل " ليالي السعود "

(وزنه بطايحي)
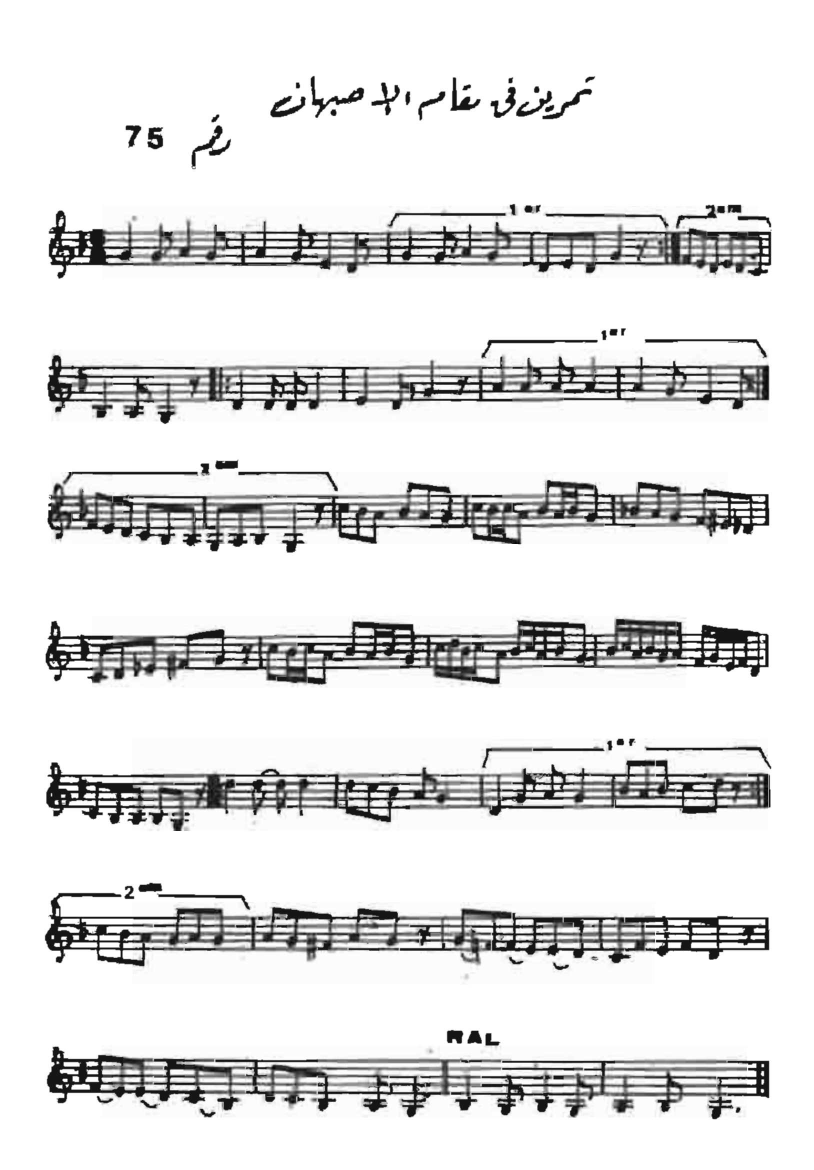
رقم 70
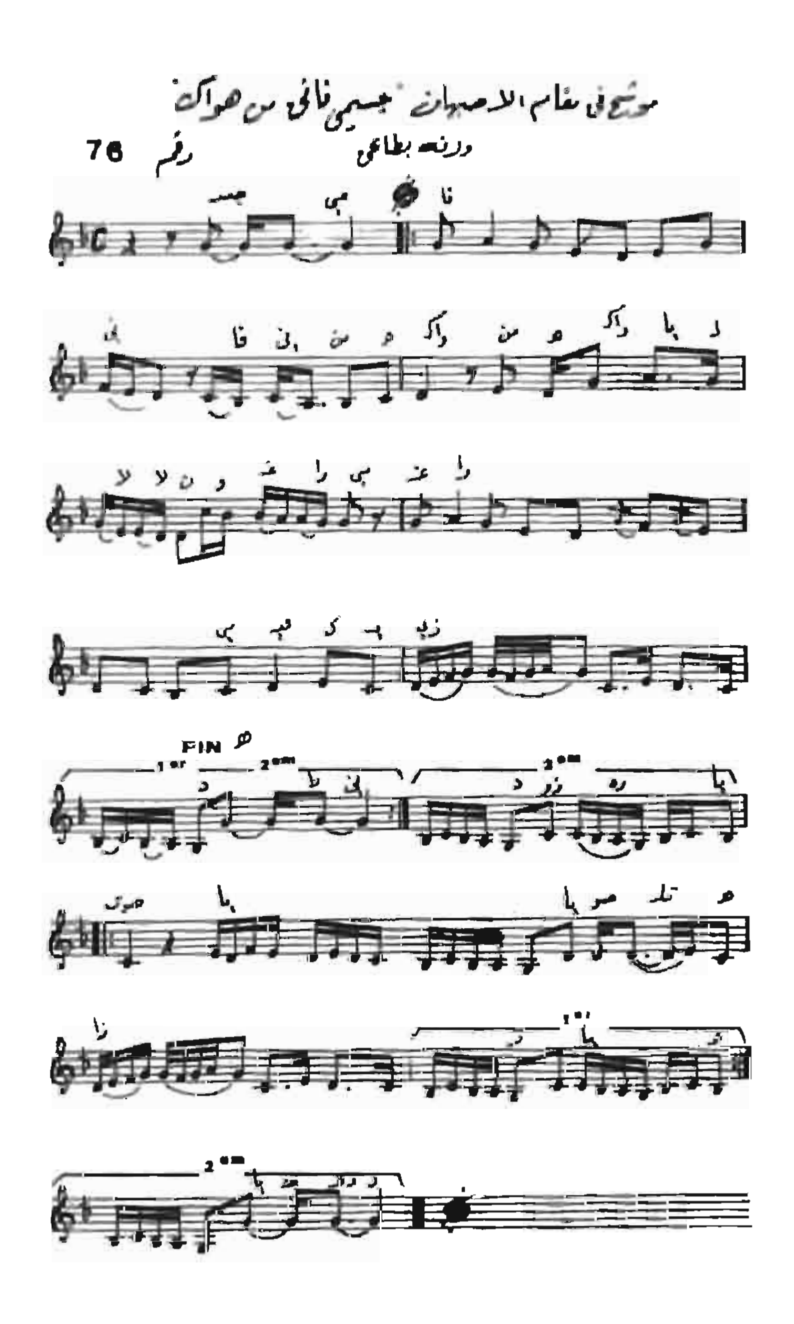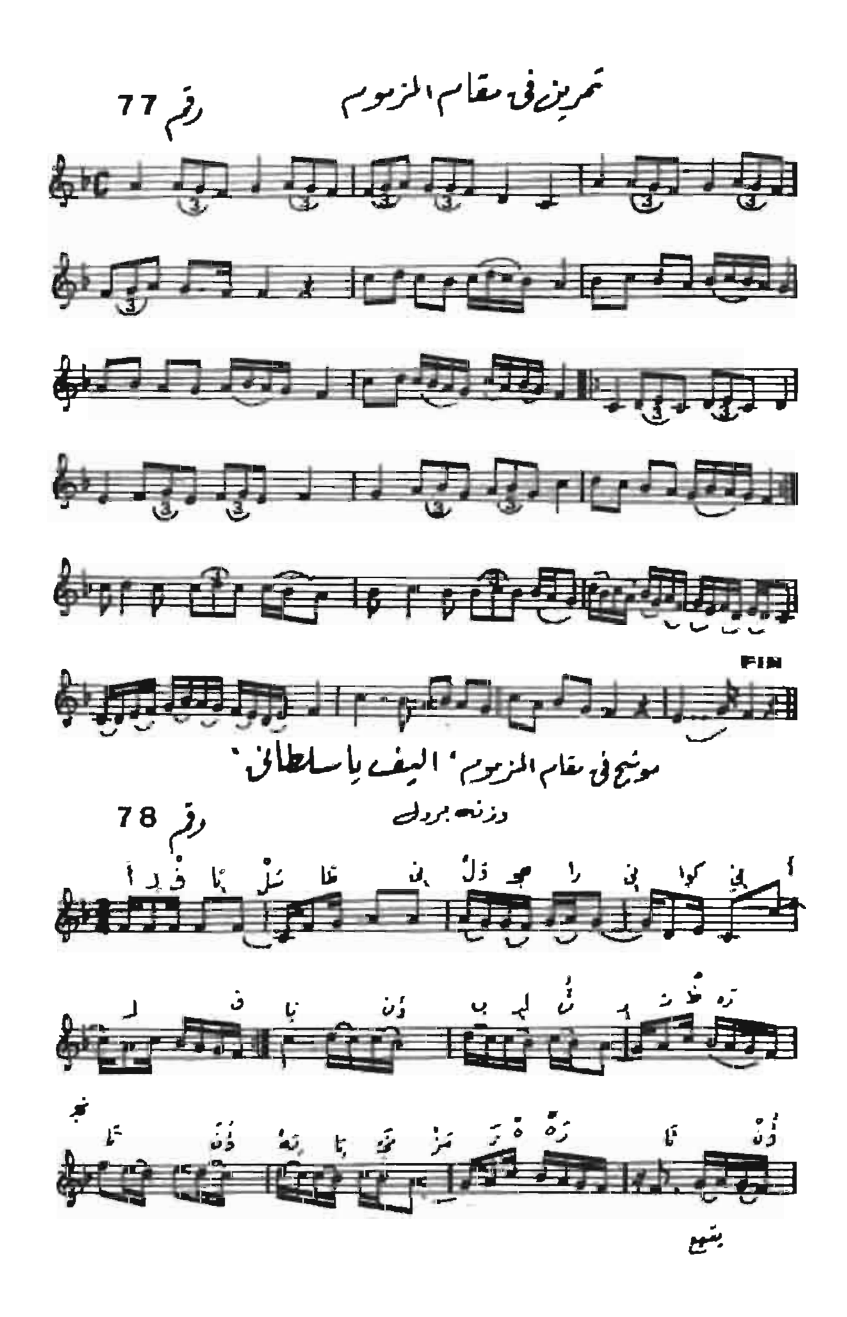


تمرين في مقام العراق
رقم 71
موشح في مقام العراق - يا عاشقين بعد الحبيب
رقم 72
الطالع
4FOIS
FIN
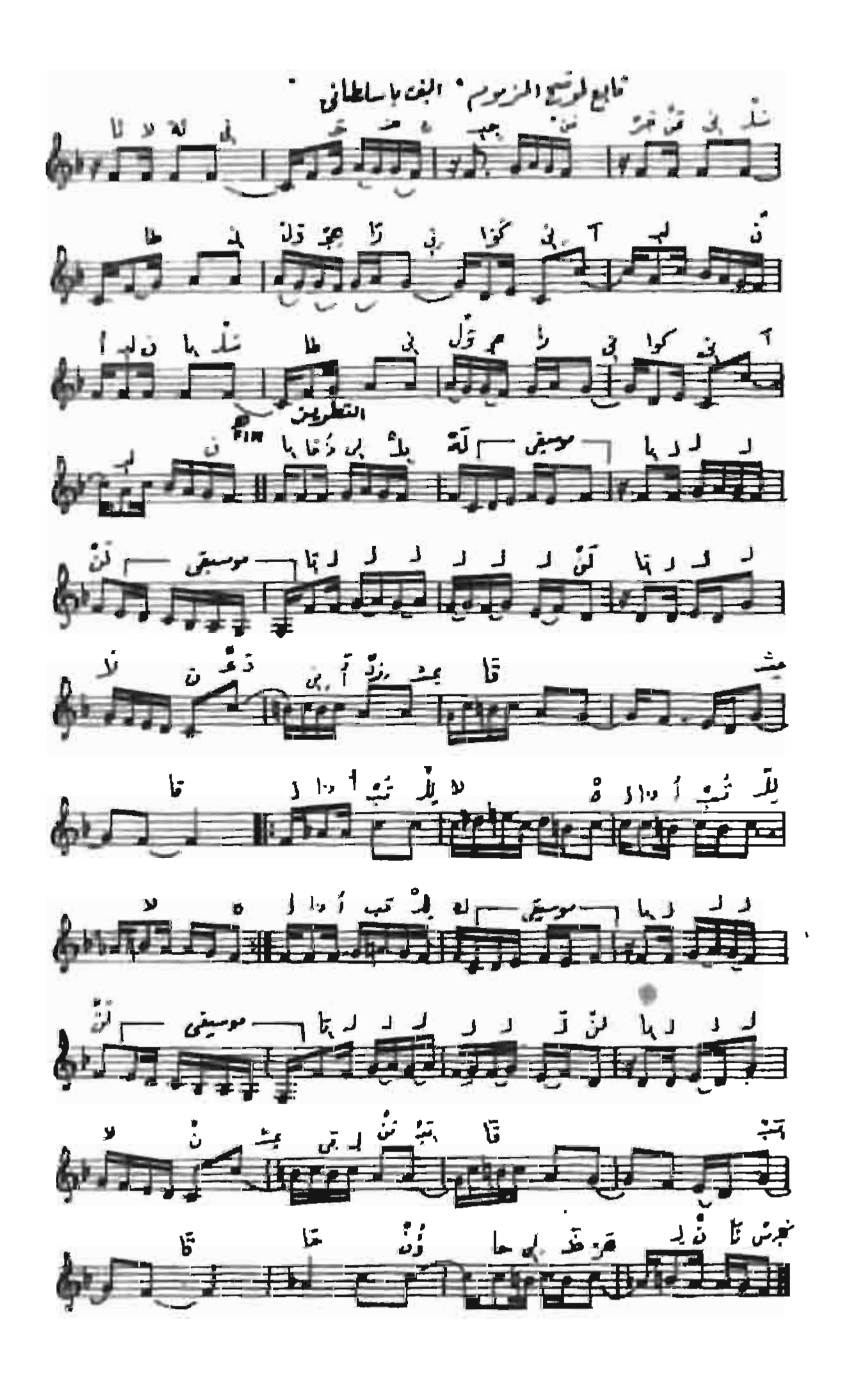


تمرين في مقام النوى
رقم 73
D.C
موشح في مقام النوى
رقم 74
الطالع


تمرين في مقام الاصبهان
رقم 75
1 er
2 em
RAL


موشح في مقام الاصبهان "جسمي فاني من هواك"
76 رقم
وزنه بطائحي
FIN
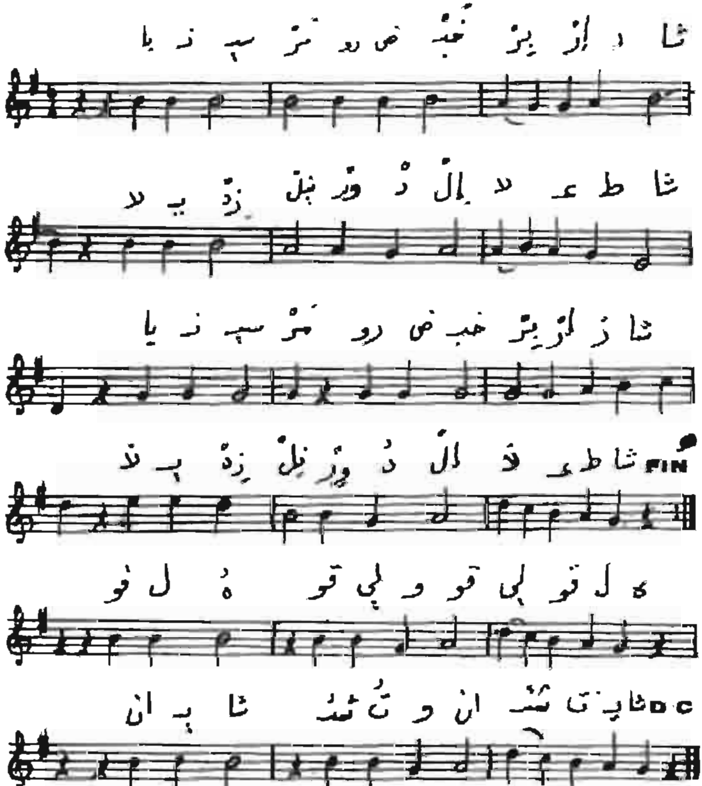

تمرين في مقام المزموم
رقم 77
FIN
موشح في مقام المزموم " اليف يا سلطاني "
رقم 78
يتبع


تابع لموشح المزموم • ألفك يا سلطاني
التطريز
Fin
موسيقى
موسيقى
موسيقى
موسيقى

يانسيم الروض في مقام عراق عجم

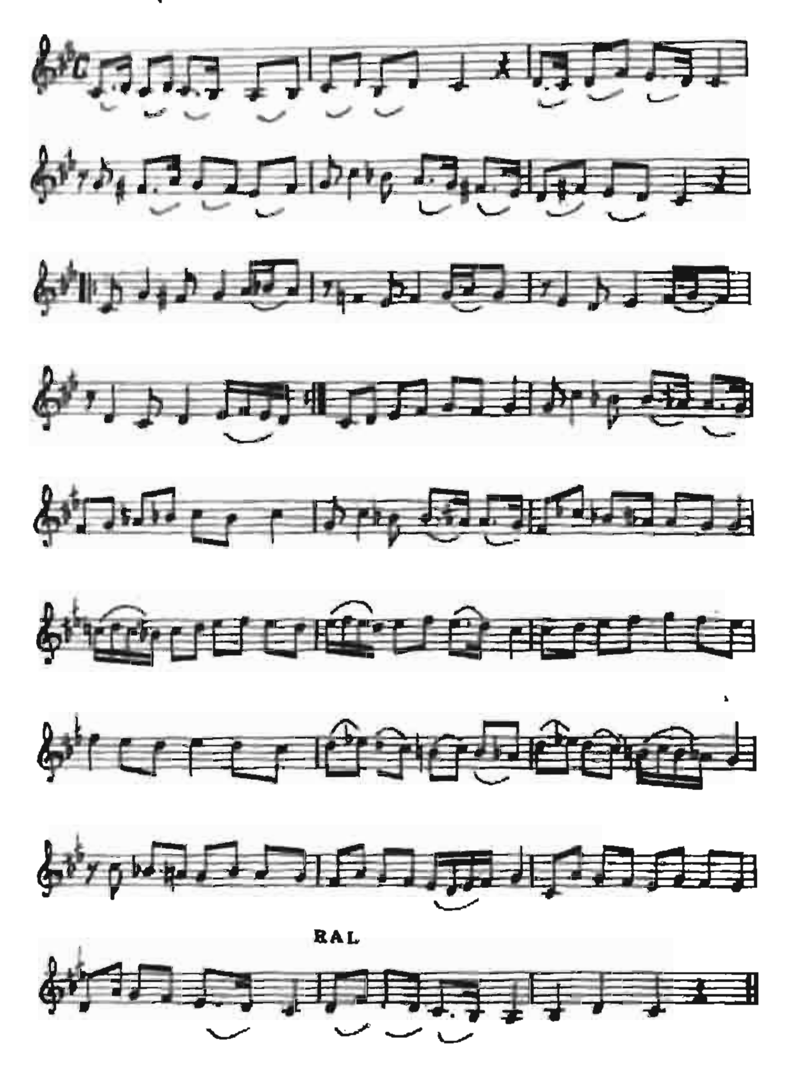
"من التراث الغربي"

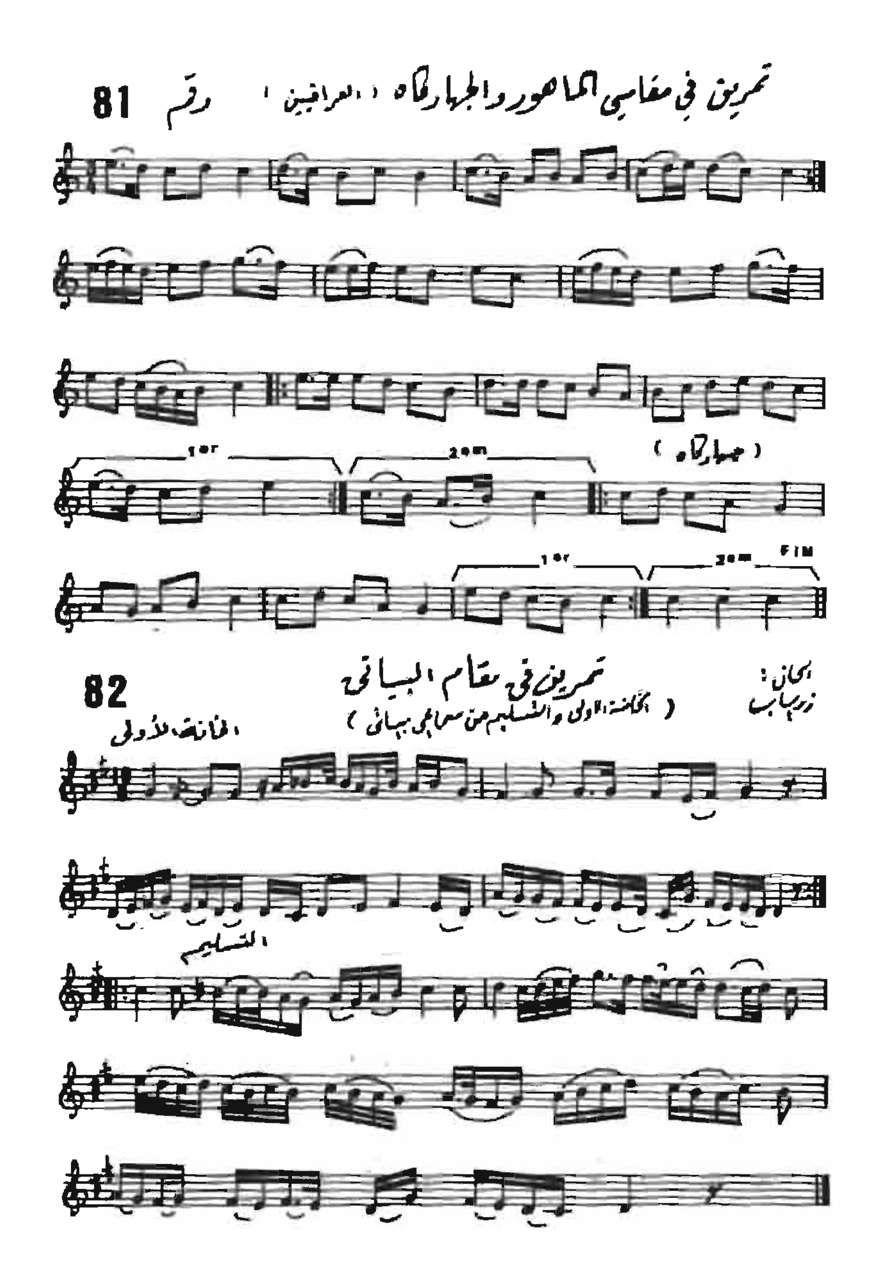
رقم 79
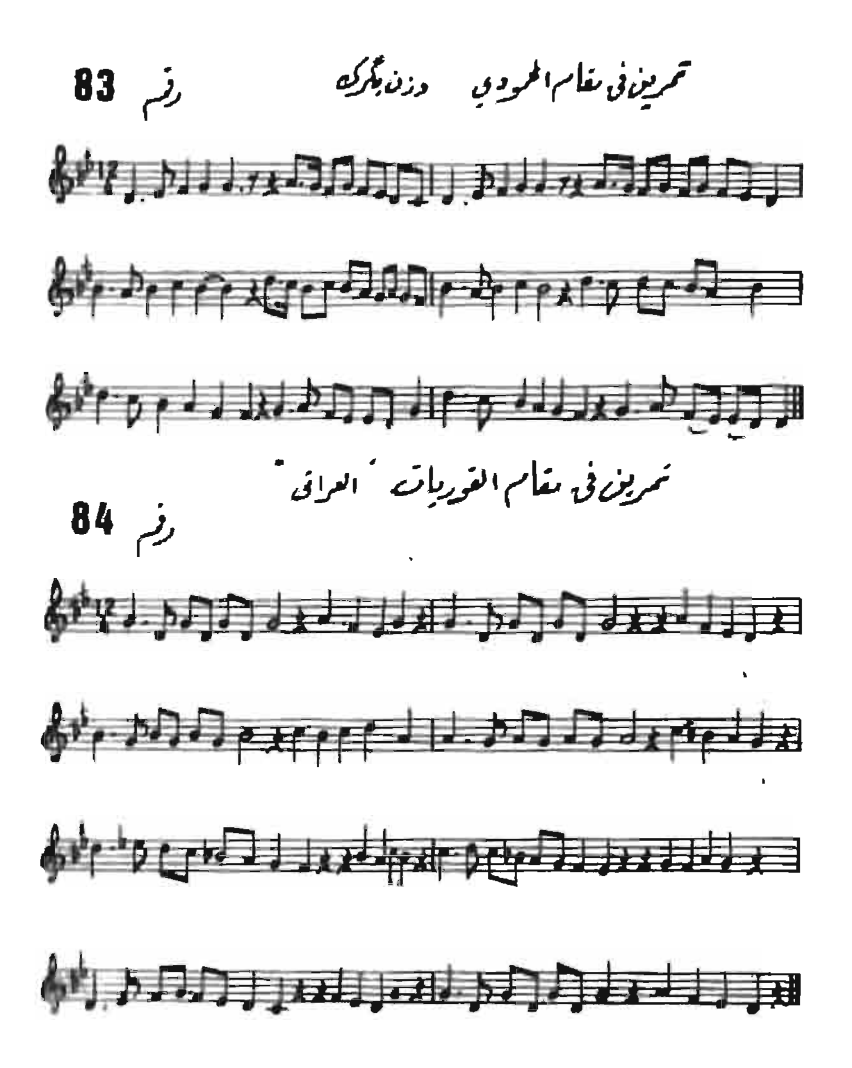


تمرين في مقام الراست (العراقي)

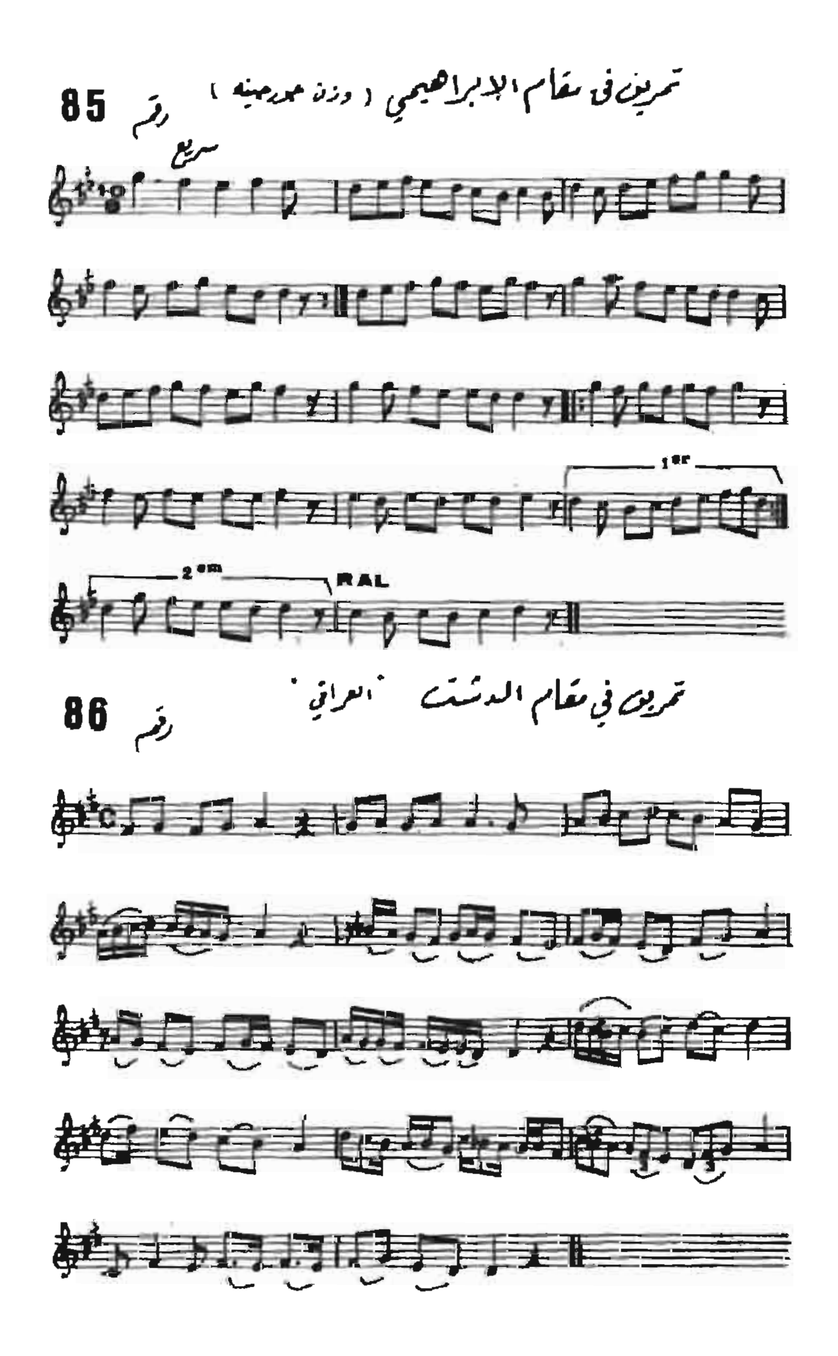
رقم 80
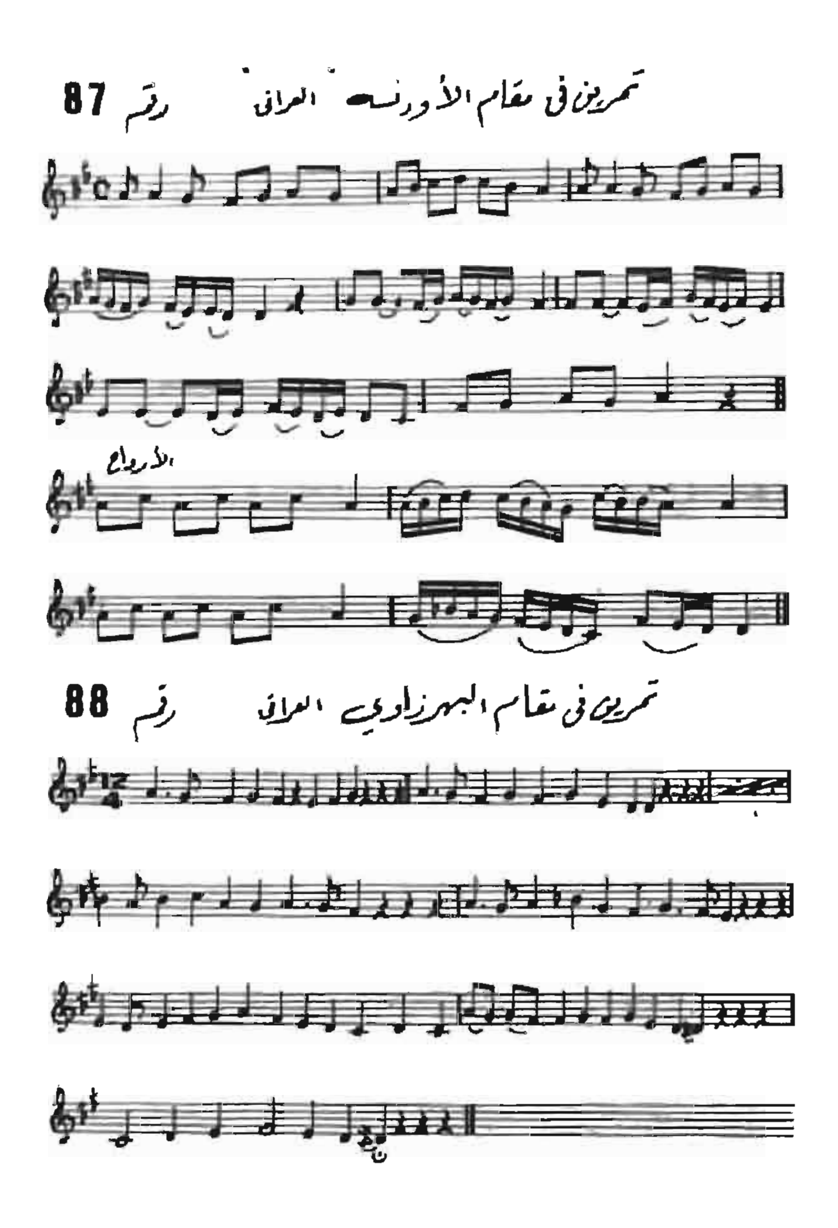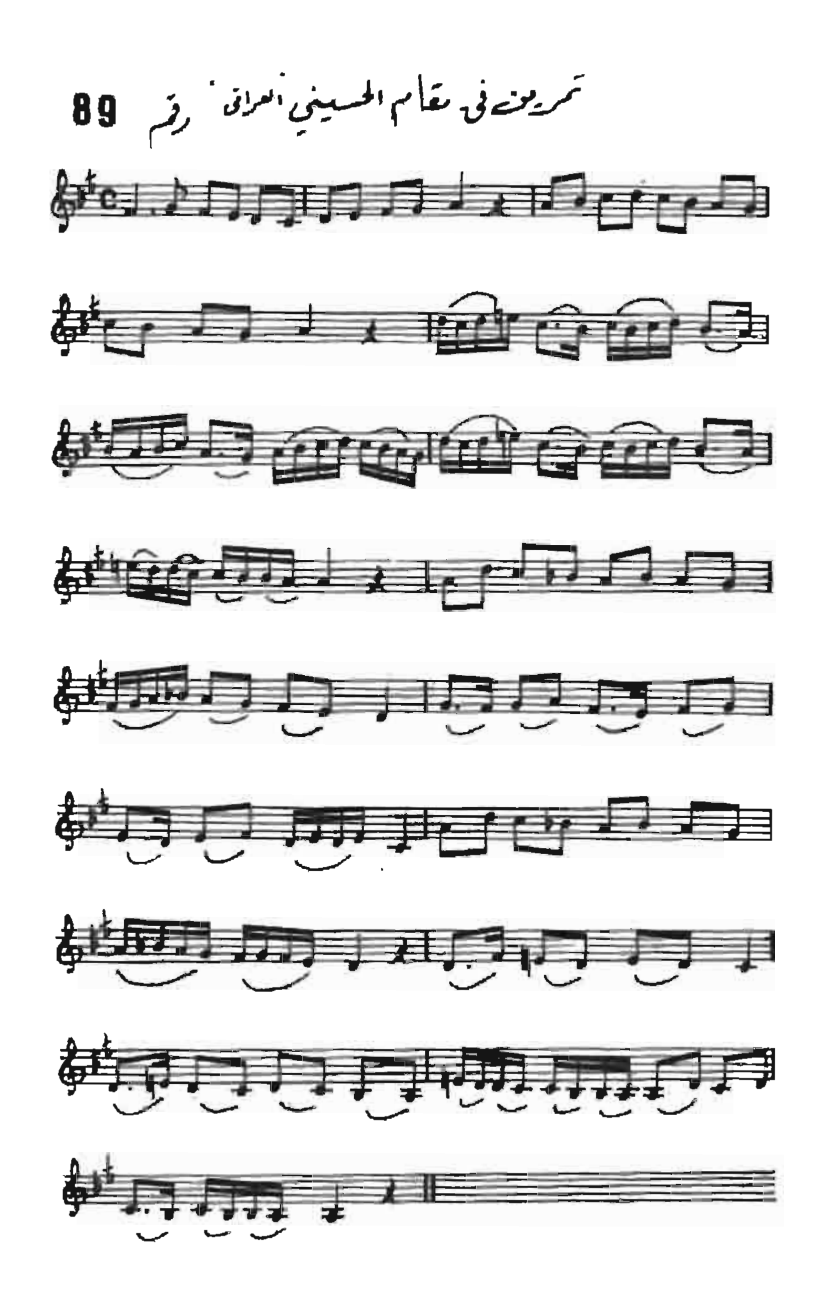




تمرين في مقامي الماهور والجهاركاه (العراقيين)
رقم 81
1st
2nd
(جهاركاه)
1st
2nd
FIN
82
تمرين في مقام البياتي
(الخانة الاولى والتسليم من مقامي بياتي)
الحان: زرياب
الخانة الأولى
التسليم
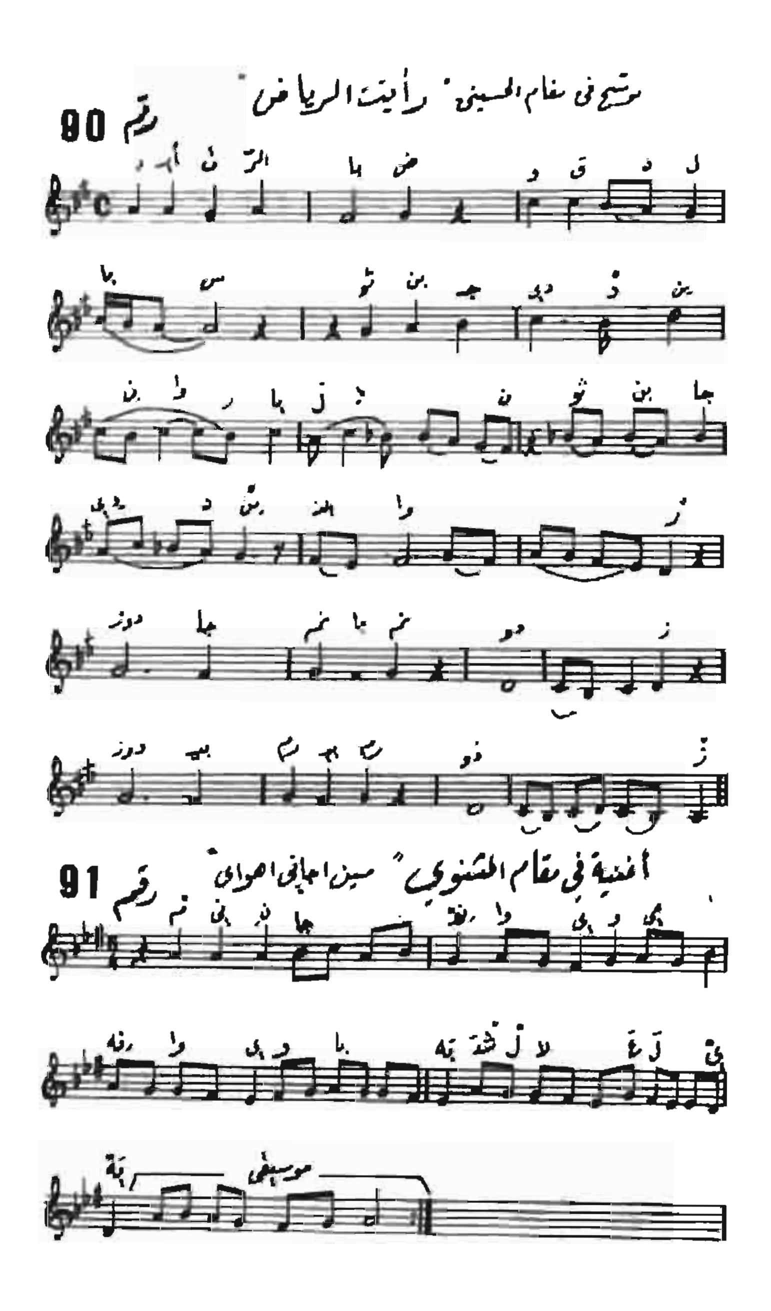

تمرين في مقام المحمودي
رقم 83
رقم 84
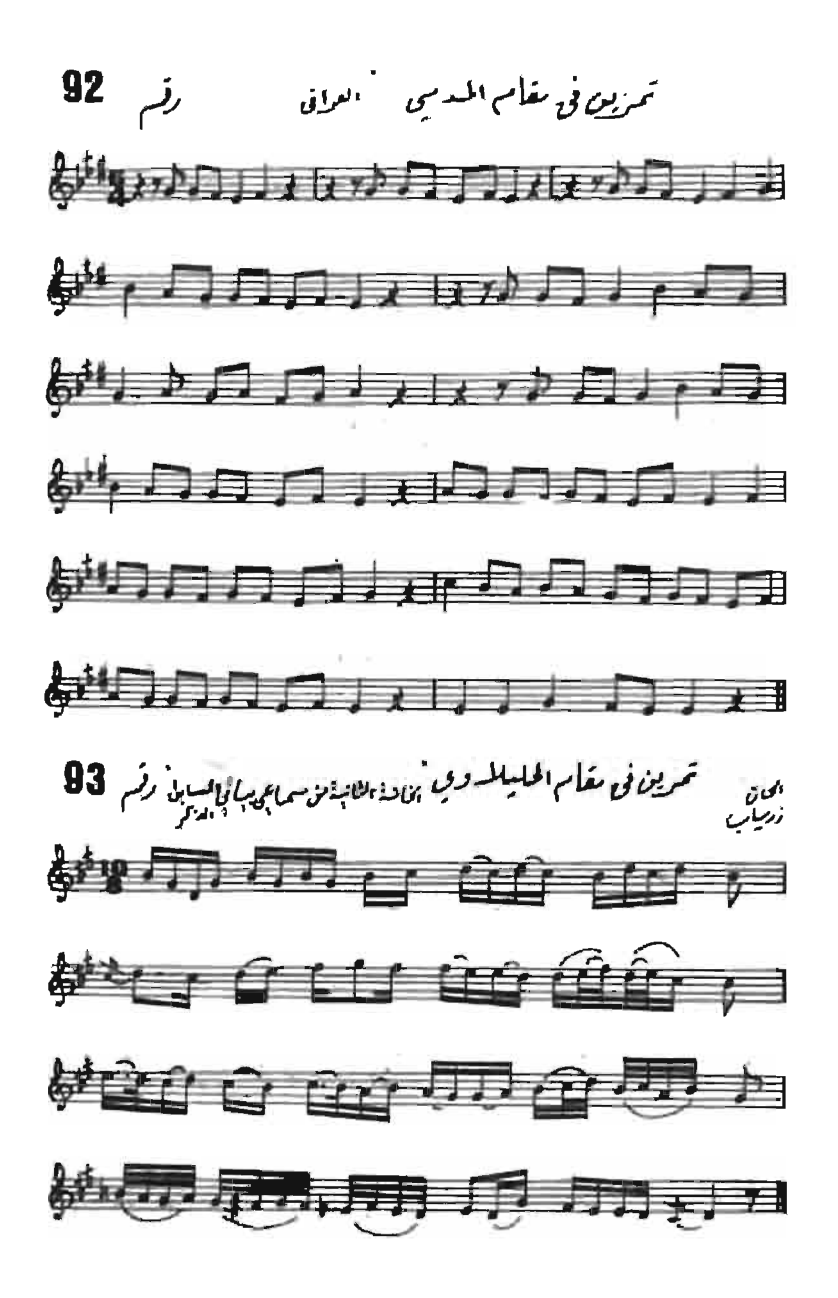


تمرين في مقام الإبراهيمي
85 رقم
سريع
1er
2em
RAL
تمرين في مقام الدشت "العراقي"
86 رقم

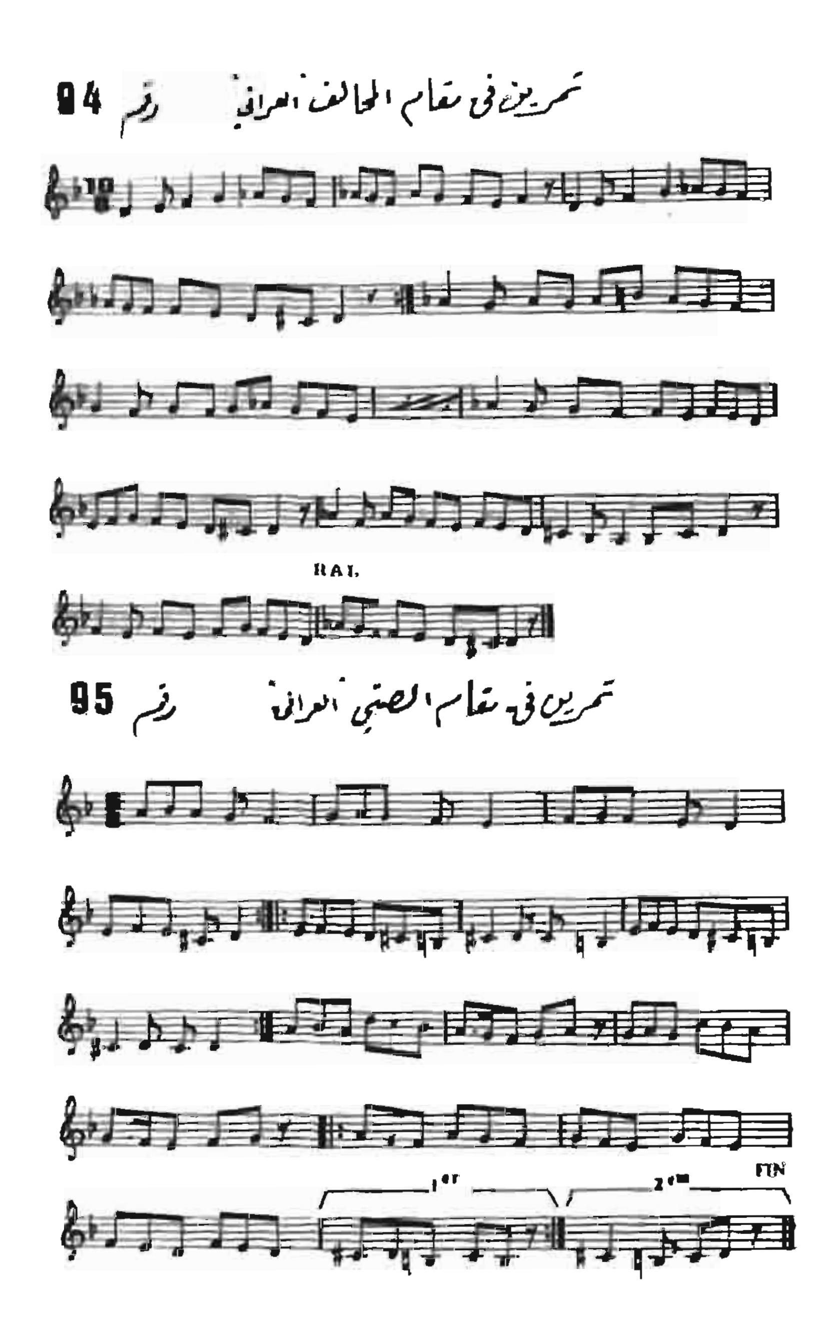

تمرين في مقام الأورفه العراق
رقم 87
الأرواح
تمرين في مقام البهرزادي العراق
رقم 88


تمرين في مقام الحسيني العراقي رقم 89


موشح في مقام الحسيني "رأيت الرياض"
رقم 90
أغنية في مقام الشنوي "مين احباني اهواني"
رقم 91
موسيقى



تمرين في مقام المدمي العراق رقم 92
تمرين في مقام الحليلاوي رقم 93
الحان زرياب


تمرين في مقام المخالف العراقي رقم 94
RAL.
تمرين في مقام الصبي العراقي رقم 95
1er
2em
FIN

تمرين في مقام السيكاه "العراقي"   رقم 96

تمرين في مقام البنجكاه رقم 97

تمرين في مقام الطاهر رقم 98

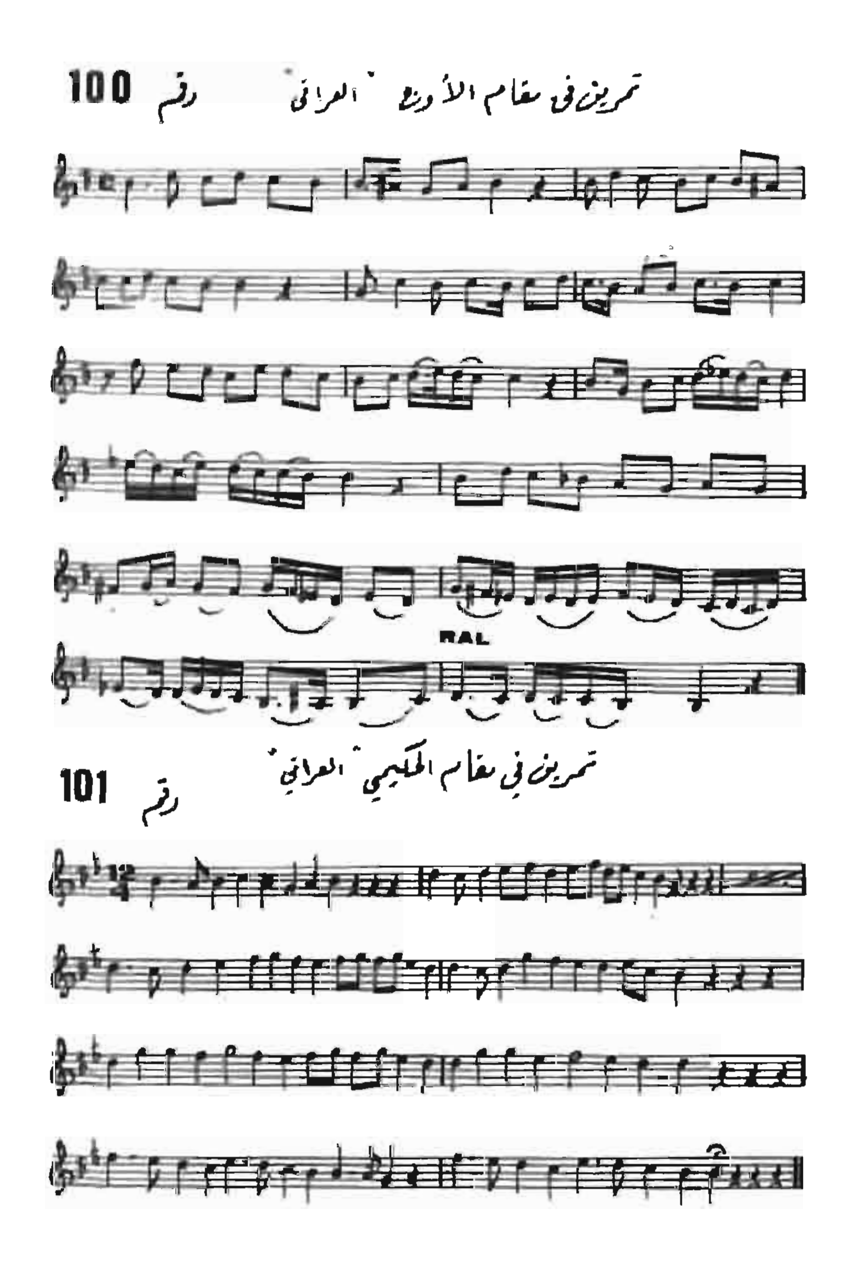
تمرين في مقام النوا (العراقي)

رقم 99

1er

2em

FIN


100 رقم
تمرين في مقام الأورفه "العراقي"
RAL
تمرين في مقام الحكيمي "العراقي"
101 رقم

المـــــراجع

- كتاب الاغاني لأبي الفرج الاصفهاني
- الموسيقى الكبير لابي نصر الفارابي تحقيق غطاس عبد الملك
- نفح الطيب للمقرى
- الموسيقى العربية للبارون ديرلانجى
- تاريخ الموسيقى العربية — ج — هـ — فارمر
- الكافي في الموسيقى — لابن زيله — تحقيق زكرياء يوسف
- رسالة يحي بن المنجم
- رسالة الكندي في اجزاء خبرية في الموسيقى تحقيق محمود أحمد الحنفي
- رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف — تحقيق يوسف شوقي
- كتاب الادوار — والرسالة الشرفية لصفي الدين الارموى
- العقد الفريد لابن عبد ربه
- رسالة في اللحون والنغم للكندى
- رسائل اخوان الصفا
- كتاب المؤتمر الثاني للموسيقى العربية (المغرب)
- لوحة الموسيقى المغربية الكسيس شوتان
- كشف القناع عن آلات السماع — لابي على الغوث (الجزائر)
- الاغاني التونسية للصادق الرزقي
- قانون الاصفياء في علم نغمات الاذكياء — لمحمود سياله
- ورقات — لحسن حسني عبد الوهاب

- التقاليد والعادات الشعبية - عثمان الكعاك
- التراث الموسيقي التونسي (9 اجزاء) وزارة الشؤون الثقافية
- نظرات في الموسيقى والمسرح - محمد العقربي
- الموسيقى قواعد وتراث - محمد مرشان
- الموسيقى العربية واعلامها - محمود احمد الحفني
- سلسلة تراثنا الموسيقي (4 اجزاء) اللجنة العليا للموسيقى العربية
- سفينة الملك - الشهاب
- الموسيقى الشرقي - كامل الخلعي
- تذوق الموسيقى العربية - محمود كامل
- كتاب المؤتمر الاول للموسيقى العربية - وزارة التربيه 1932 (مصر)
- من كنوزنا - فؤاد رجائي ونديم الدرويش
- الموسيقى السورية - عدنان بن ذريل
- السماع عند العرب (5 اجزاء) - مجدى العقلي
- الموشحات الاندلسية - سليم الحلو
- الفنون الشعبية في فلسطين - يسرى عرنيطه
- الطرب عند العرب - عبد الكريم العلاف
- قيان بغداد - عبد الكريم العلاف
- المقام العراقي - الحاج هاشم الرجب
- حل رموز الاغاني - الحاج هاشم الرجب
- مؤلفات الكندى - زكرياء يوسف
- المقامات - شعوبي ابراهيم

- رائد الموسيقى العربيـة ـ عبد الحميد العلوجي
- تـاريخ الموسيقى الاندلسيـة ـ عبد ارحمـن علي الحجي
- الفنـانون البغداديون ـ الشيخ جلال الحنفي
- الآلات الموسيقية في العصور الاسلامية ـ صبحي أنور رشيد
- اغـان شعبيـة عراقية حميد البصري
- مشـاهير الموسيقيين العرب ـ طارق عبد الحكيم
- الموسيقى والغنـاء عند العرب احمد تيمور طبع 1963
- الاغـاني الشعبية في قطر لمحمد صالح سلمان للدويك وزارة الاعلام
- الرقصات الشعبية الكويتية ـ ابراهيم الشكرى
- كتـاب التراث الموسيقي المغربي ـ لحاج ادريس بن جلون
- مخطوط المقامات التركيـة ـ لرعت قياكولك (نملـكه)
- الموسيقى التركية TURK MUSIKISI NAZARI AMELI
- Turk Musikisi Ansiklopedisi Yilmaz Oztuna
- شرح رديف موسيقى ـ للدكتور مهدى برقشلي
- كتـاب رديف اوازي موسيقي سنتي ايران ـ لمحمود كريمي
- Norther Indian music volume II the main Ragas
Alain Danielou - UNESCO 1964

الفهرس



– صالح بن عبد الرحمن المهدي الشريف

– مولود بتونس يوم 9 فيفري 1925 .

– بعد تعلم القرآن الكريم والمرحلة الاولى من الثانوي بالفرنسية دخل جامع الزيتونة المعمور حيث أحرز على شهادة التحصيل سنة 1948 والعالمية في الآداب سنة 1951 وتحصل في نفس الفترة على شهادة الحقوق كما نجح في أول فوج للمدرسة العليا للادارة .

– تولى القضاء بالعاصمة سنة 1951 بعد نجاحه في مناظرة ، ثم رئاسة مصلحة الفنون المستظرفة بوزارة التربية القومية سنة 1957 ، ثم ادارة الفنون بوزارة الشؤون الثقافية عند تأسيسها سنة 1961 ويشغل الآن منصب مدير عام للتنشيط الثقافي النومي والمهرجانات الرئاسية .

– تولى تأسيس الجمعية القومية للمحافظة على القرآن الكريم ، ومدرسة تجويد القرآن الكريم ، واتحاد المؤلفين ، والفرقة القومية للفنون الشعبية ، والاركستر السنفوني ، والمعهد الوطني للموسيقى والمسرح والرقص .

– كما شارك في تأسيس الجمعية التونسية للمؤلفين والملحنين ، وادار المعهد الرشيدي سنة 1949 ثم ترأسه .

على الصعيد الدولي

– رئيس فخري للمجمع العربي للموسيقى ولجمعية اصدقاء المرحوم رياض السنباطي (بالقاهرة) .

– رئيس مساعد للمجلس الدولي للموسيقى التقليدية ، ورئيس مساعد (سابقا) للمنظمة العالمية للتربية الموسيقية .

– عضو مجالس الادارة بكل من مركز البحوث والدراسات في التاريخ والفنون والثقافة الاسلامية (باسطنبول) ، والمعهد الدولي للتنمية الثقافية بالوسائل السمعية البصرية ، والجمعية العالمية للتقاليد الشعبية ، وعضو شرفي لكل من الجامعة العالمية للتربية الموسيقية والمعهد العالي للموسيقى العربية (بالقاهرة) ، وجمعية حقوق المؤلفين (بباريس) ، وعضو المجلس العلمي للمعهد الدولي للموسيقى المقارنة (ببرلين) ، وخبير اليونيسكو في شؤون الموسيقى وحقوق التأليف .

– لحن ما يزيد عن الستمائة قطعة منها النشيد الوطني التونسي ، وله عدة مؤلفات ودراسات في شؤون الموسيقى منها سلسلة من الفن والفنانين .

– كما ألف للمسرح وتولى النقد الفني في الصحافة تحت اسم (زرياب) الذي اتخذه للتأليف الموسيقي منذ بداية نشاطه .

هــذا الـكـتــاب

يشتمل هذا الكتاب على دراسة شاملة لمقامات الموسيقى العربية (الطبوع) من جميع الأقطار العربية مع مقارنتها بمقامات اشهر الحضارات الافريقية والآسيوية ومع ربطها برموز كتاب الأغاني لأبي الفرج الاصبهاني .

وقد عززت هذه الدراسة بتمارين للطلاب وبشواهد من القطع الغنائية وللموسيقية التقليدية العربية مرقومة بالنوطة .

كما اشتمل على تحليل لأشهر الآلات التي تعزف بها المقامات وعلى التعريف بأشهر الشخصيات التي كان لها فضل نقل التراث الموسيقي العربي الى جيلنا الحاضر ، معززة بمجموعة نادرة من الصور .

الثمن : 3.500 د. ت